

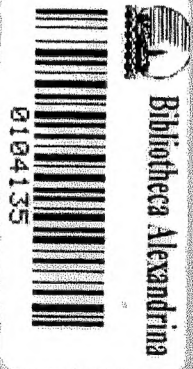
تيروا يغلتون

نظريّة الأدب

ترجمة:
شارديب

دراسات نقدية عالمية

٢٩



الإشراف الفني :

زهير المحمّد

المحطوط :

عبد الرزاق قصيبي

دراسات نقدية عالمية

، ٢٩ ،

تيرى ايفلتون

نظريّة الأدب

ترجمته:
شارديب



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

by

Terry Eagleton

نظرية الادب = Literary Theory / تيري ايغلتون ؛ ترجمة
نائل ديب . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . - ٣٦٠ ص ؛ ٢٤ سم . -
(دراسات نقدية مالية ؛ ٢٩) .

١ - W.O.I ن ي غ ن ٢ - العنوان ٣ - ايغلتون
٤ - ديب ٥ - السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٧٠٦ / ١١ / ١٩٩٥

إهداء المؤلف

إلى تشارلز سوان

و

ريموند وليامز

إهداء الترجمة

إلى مالك حسن ...

في الأرض الخرساء ، حيث يسع

الأشياء أن تتحاذى •

إشارة

من الضروري الإشارة إلى أن كل الهوامش المرقمة هي للمؤلف ،
في حين أن كل الهوامش المنجّمة هي للمترجم .

تقديم

لو أراد المرء أن يحدد تاريخاً لبدايات التحول الذي لحقَ بالنظرية الأدبية في هذا القرن ، فإن أفضل اختيار يقع عليه هو عام ١٩١٧ ، العام الذي نشر فيه الشكلاني الروسي الشاب فيكتور شكولوفسكي مقالته الرائدة « الفن كصناعة » . ومنذئذ ، وخاصة خلال العقدين المنصرمين ، شهدت النظرية الأدبية تكاثراً لافتاً للانتباه ، وحتى معاني كلمات مثل « الأدب » ، و « القراءة » و « النقد » خضعت لتبدل عميق . بيد أن انتشار هذه الثورة النظرية لا يزال محدوداً خارج نطاق حلقة من المختصين والمتحمسين : فهي لم تصل بعد إلى إحداث أثرها الكامل على دارس الأدب والقارئ العام .

وغاية هذا الكتاب هي أن يقدم عرضاً شاملاً للنظرية الأدبية الحديثة لأولئك الذين ليس لديهم أية معرفة أو معرفة ضئيلة بهذا الموضوع . وعلى الرغم من أن مثل هذا المشروع ينطوي بصورة واضحة على ضروب من الإغفال والإفراط في التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع في متناول مدارك العامة ، دون أن أبتذله . ولما كنت أعتقد أن ليس ثمة طريقة لعرضه « حيادية » ، وخلصوا من أحكام القيمة ، فقد أدليت بدلوي في كل حالة محددة ، الأمر الذي آمل أن ينضاف إلى أهمية الكتاب :

لقد سبق لعالم الاقتصاد ج : م . كينيز أن أخذ على أولئك الاقتصاديين الذين لا تروق لهم النظرية ، أو الذين يزعمون القدرة على تدبّر أمرهم بصورة أفضل من دونها ، أنهم واقعون في قبضة نظرية أقدم ليس إلا : وهذا ينطبق أيضاً على النقاد ودارسي الأدب . فثمة بينهم من يشتكي من أن النظرية الأدبية مُعدّة لفئة قليلة لا يمكن لسواها أن يفهمها ؛ ويخامرهم شك أنها بمثابة حقل مُلغز ، خاص بالنخبة ومماثل نوعاً ما للفيزياء النووية : وإذا ما كان صحيحاً أن « التعليم الأدبي » لا يشجّع الفكر التحليلي على نحو صحيح ؛ إلا أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة أكثر صعوبة من العديد من المباحث النظرية ، وهي أسهل بكثير من بعضها . ولاني لآمل أن يساعد هذا الكتاب في طمأنة أولئك الذين يخشون أن الموضوع أبعد من متناولهم . أما بعض الطلاب والنقاد الذين يتدّرعون أيضاً بأن النظرية الأدبية « تتدخل بين القارئ والعمل » ، فإن الردّ البسيط عليهم هو أننا ، من غير نوع ما من النظرية ، مهما تكن متسرعة أو ضمنية ، لن نعرف ما هو « العمل الأدبي » أصلاً ، أو كيف يجب أن نقرأه . إن العداء للنظرية يعني عادةً معارضة نظريات الآخرين ونسيان المرء لنظريته الخاصة . وإن واحداً من أغراض هذا الكتاب هو أن يزيل هذا الكبت ويتيح لنا أن نتذكر .

ت . ١

مَن نحن، ما الأدب؟

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هنالك أدب هي نظريته .
ويمكننا أن نبدأ ، إذاً ، بطرح السؤال : ما الأدب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب . حيث يمكنك أن تعرفه ، على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيلية » imaginative بمعنى التخيل • Fiction — أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموماً تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالأدب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر ، ومارفل وميلتون ؛ لكنه يمتد أيضاً ليطال مقالات فرانسيس بيكون ، ومواعظ جون دّان^١ ، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السير توماس

(*) Fiction : مصطلح عام ومبهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الغالب . وهو لا يغطي الشعر والدراما عادة على الرغم من أن كلا منهما شكل من التخيل ، فكلاهما مصاغ أو مفرغ في قالب ومخترع أو مخلق . وعموماً ، فإن هذا المصطلح يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها . ومن هنا ترجمته بـ « القص » في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلا المقابلين « قص » و « تخيل » تبعاً للسياق .

براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على لويثان هوبز وتاريخ الثورة
لكلاريندون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، إضافة
إلى كورني ورأسين ، حِكَم لاروشموكو ، والكلمات التي ألفها
بوسويه في المآثم ، ومقالات بوالو في الشعر ، ورسائل مدام سيفيني إلى
ابنتها وفلسفة ديكارت وباسكال . أما الأدب الانجليزي في القرن
التاسع عشر فيضم عادة لامب (على الرغم من أنه لا يضم بنتام) ،
وماكولي (ولكن ليس ماركس) ، ومل (ولكن ليس داروين أو
هربرت سبنسر) .

إذاً فإن التمييز بين « الواقعية » Fact و« التخيل » يبدو من غير المحتمل
أن يمضي بنا بعيداً ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع
شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلاً ، أن مقابلتنا بين الحقيقة
« التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبداً على الساغات * الإسكندنافية
القديمة (١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استُخدِمت ، في إنجلترا
نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر لكل من الأحداث الحقيقية
والتخيلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تُعتَبر وقائعية إلا بالكاد .
فلم تكن الروايات والتقارير الإخبارية وقائعية على نحو واضح ولا تخيلية
على نحو واضح : وبالتالي فإن تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين

(*) - Saga : نوع من السرديات الثرية الإسكندنافية والإسكندنافية القروسطية
تحكي عن بطل مشهور أو عائلة أو عن مآثر الملوك والمحاربين . وقد ظل معظمها شفويّاً
حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها .

(١) - انظر م . إ . ستيلين - كامينسكي ، عقل الساغا (أودنس ، ١٩٧٣) .

لا تقبل التطبيق (١). ولا ريب أن غيبن قد حسِبَ أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حسِبَ أيضاً مؤلفو سفر الكوين ، ولكنهم يُقرّون الآن بمتابة « واقعة » من قبل البعض و « تخيل » من قبل البعض الآخر ؛ ومن المؤكد أن نيومان قد حسِبَ أن تأملاته اللاهوتية حقيقية ولكنها اليوم « أدب » بالنسبة لكثير من القراء . وعلاوةً ، فإن « الأدب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائية » ، يُقصي أيضاً قدرأ وافرأ من التخيل . كما أن مجلة سوبرمان وروايات ميلزوبون هي تخيلية ولكنها لا تُعتبر أدباً على العموم ، وهي لا ترقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » ، « تخيلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيلية ؟ .

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماماً من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخيالياً أو « تخيالياً » ، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة . فالأدب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثل « عنفاً منظماً يُرتكب بحقّ الكلام الاعتيادي » ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشدها ، وينحرف بصورة منظّمة عن الكلام اليومي . وإذا ما دنوت مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظللّين عروس المسكينة البكر » ، فسوف أدرك للتوّ أنني في حضرة الأدبي ، وأنا

(١) انظر لينارد . ج . ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخيل : إنكار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكّة » ، في إدوارد سعيد (محرر) ، « الأدب والمجتمع » (باليمورو لندن ، ١٩٨٠) .

أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرد ؛ أو ، كما يقول الألسنيون بصورة أكثر تقنية ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدالات والمدلولات . فلغتك تلفت الانتباه إلى ذاتها ، وتزهو بكيونيتها المادية ، الأمر الذي لا تبيده عبارة مثل « ألا تعلم أن السائقين مضربون؟ » .

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلاونيون الروس ، الذين ضمّموا في صفوفهم فيكتور شكولوفسكي ، ورومان جاكوبسون ، وأوسيب بريك ، ويوري تيناينوف ، وبوريس إيكزنباوم وبوريس توماشيفسكي . ولقد ظهر الشكلاونيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، إلى أن تمّ إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرسّة في فنّ الجدل والمناظرة ، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركّزت الاهتمام ، بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يبتعد الفن عن الإبهام والغموض

• - بخلاف ما هو شائع فإني لم أضع كلمة « علامة » أو « إشارة » مقابل الكلمة الانكليزية « Sign » . وإنما تعاملت معها ومع مشتقاتها على النحو التالي :
Sign دليل ، Signifier : دال ، Signified : مدلول ، Significance دلالة ، Signification : تدليل .

وذلك للمحافظة ، في اللغة العربية ، على الجذر المشترك بين هذه الكلمات . هذا وقد احتفظت بكلمة « علامة » كمقابل للكلمة الانكليزية « mark » ، والتي يشرح الكاتب ، في سياق هذا الكتاب ، الفرق بينها وبين كلمة « Sign » .

ويُعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعلياً : فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدّد للغة . إنّ له قوانينه ، وبناءه وصناعاته « النوعية الخاصة » ، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أي شيء آخر . والعمل الأدبي ليس حتمالة أفكار ، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية : إنه واقعة مادية ، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة . وهو مؤلّف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلّف . ولقد لاحظ أو سيب بريك مرّةً بشكل عابر أنّ يوجين أو نيغين لبوشكين كانت ستُكتب حتى لو لم يَعِش بوشكين .

والشكلانية Formalism أساساً هي تطبيق للألسنية Linguistic في دراسة الأدب ؛ ولأنّ الألسنية التي نحن بصددّها من نوع شكلي ، تُعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعلياً ، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي (حيث يمكن للمرء دوماً أن يتمرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون ، أوقفوا العلاقة على رأسها : فالمحتوى هو مجرد « تحفيز » motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي . وهكذا

(*) الصنعة device ونجمها على صنعات . وقد جاء في المورد للبلبكي أن device هي « شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص في الرواية والسرد . . .) » . وترجمتها بصنعة تتسجم مع التفریق الذي يستمله النقاد العرب بين الطبع والصنعة في الشعر .

فإنّ دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الاسم :
فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى
بعضها بعضاً . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلاً
مجازياً Allegory للساليانية ؛ بل على العكس ، فإنّ الساليانية تقدّم
فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإنّ هذا الالحاق العنيد هو الذي
ظفّرَ للشكلانيين من خصومهم باسمهم الازدراي ؛ وعلى الرغم من
أنهم لم ينكروا أنّ للفن علاقة بالواقع الاجتماعي - حيث كان بعضهم
مرتبطيناً بالبالاشفة على نحو وثيق - لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن
هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطأق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد تعسفي
إلى هذا الحد أو ذاك من « الصناعات » ، ولم يتوصلوا إلا لاحقاً إلى
رؤية هذه الصناعات بمثابة عناصر أو « وظائف » مترابطة interrelated
ضمن نظام نصّي كلي . وتضمّ هذه « الصناعات » كلّاً من الصوت ،
والمخيّلة ، والإيقاع ، والنحو ، والعروض ، والقافية ، والتقنيات
السردية ، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ؛ وما هو مشترك
بين هذه العناصر كلها هو أثرها « المغرّب » estranging أو
« النازع للألفة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة
الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ،
هو أنها « تشوّه » اللغة الاعتيادية بطرائق شتى . فتحت ضغط الصناعات
الأدبية ، تتشدد اللغة الاعتيادية ، وتنكشف ، وتتولى ، وتتداخل ،
وتتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جُعِلَتْ غريبة » ،

وبسبب من هذا التغريب estrangement ، فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتبة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائخة ، كليلية ، أو «مؤتمتة» ، كما يقول الشكلانيون . أما الأدب ، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للغة ، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر «قابلية للإدراك» . ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفاً ووعياً للذات من المعتاد ، فإن العالم الذي تحتويه تلك اللغة يتجدد بصورة حيوية . وربما كان شعر جيرارد مانلي هوبكنز مثلاً حياً على ذلك . فالخطاب الأدبي يغرب أو يستلب alienate الكلام الاعتيادي ، ولكنه في فعله هذا ، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا إلى تملك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي نتحرك فيه . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة أو أثقل بالأبخرة والغبار فإننا نضطر لأن نعنى بتنفسنا باحتراس طارئ ، وقد يكون لذلك أثره بصورة تجربة عميقة فيما يتعلق بحياتنا الجسدية . ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف كبير اهتمام إلى بنيتها السردية ؛ أما حين نتوقف قصة فجأة ونبدأ من جديد ، وتتحول على نحو متواصل من مستوى سردي إلى آخر وتتوانى عن الوصول إلى ذروتها لكي تبقينا في ترقب وتشوق ، فإن وعينا يتجدد بالكيفية التي تنبني بها كلما اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلانيون ، تستخدم صناعات «معوقة» أو «مؤخرة» لكي تبقى انتباهنا مشدوداً إليها ؛ فهذه الصناعات ، في اللغة الأدبية ، «تفشي سرّاً» . وهذا ما دفع فيكتور شكولوفسكي لأن

يعالتي بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن تريسترام شاندي ، تلك الرواية التي تعوّق خط القصة Story — line الخاص بها كثيراً لدرجة أنه لا يتصاعد إلا بالكاد ، معتبراً أنها « الرواية الأشد زمردية في الأدب العالمي » .

وإذاً، فقد رأى الشكلاونيون اللغة الأدبية بمثابة طقم set من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الّلسني : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية » التي نستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعيين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه. فعلى الرغم من أن « اللغة الاعتيادية » مفهوم أثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد ، إلا أن لغة فلاسفة أوكسفورد الإعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي نستخدمها كلنا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف عادة عن الطريقة التي نتحدثان بها مع خوري المنطقة . والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي ، هي أخدوعة ووهم. فأي لغة فعلية تتألف من مجال معتمد جداً من الخطابات ، تتخالف تبعاً للطبقة ، والدين ، والجنس ، والمنزلة وهلمجرا ، ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحدة على نحو مُحكّم في جماعة السنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف الآخر : فكلمة « زقاق » كمقابل لكلمة « جادة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي * . وحتى النص

(*) برايتون مدينة ساحلية في جنوب إنجلترا . ولغة الجنوبيين رسية ومهذبة عادة . أما بارنزلي فهي مدينة في شمال إنجلترا معظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتتحرف اللغة المستعملة في هذه المدينة عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

الأشد « نثرية » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعرياً » بالنسبة لنا اليوم بسبب من التزامه مهجور الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود إلى حضارة رالت منذ زمن بعيد ، فإننا لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت « شعراً » أم لا بمجرد معانيها ، فقد لا يكون لدينا أي منفذ إلى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن أنها « منحرفة » ، فإن ذلك لا يثبت بَعْدُ أنها شعر إذ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلاً . كما أننا لا نستطيع أن نحدد بمجرد النظر فيها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعلياً بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعني .

ولم يكن الشكلاينيون بانغافلين عن كل هذا . فقد أدر كوا أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر — وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة أن قطعة من اللغة هي « مغربة » لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست مغربة إلا قبالة خلفية السنية معيارية معينة ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فإن الكتابة تكفّ عن كونها مدركة بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكفّ هذا النوع من اللغة عن كونه شعرياً . وبعبارة أخرى ، إن الأدبية literariness ، بالنسبة للشكلاينيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر ؛ وليست خاصية معطاة إلى الأبد . وهم لا يركزون على « الأدب » ، بل على « الأدبية » — أي على

تلك الاستخدامات الخاصة للغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الأدبية » ولكننا نجدها أيضاً في كثير من الأماكن 'خارجها' . وكل من يعتقد أن « الأدب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للغة لا بد أن يواجه واقعة أن ثمة مجاز metaphor في ما نشتر أكثر مما لدى الشاعر مارفل* . وأن ما من صنعة « أدبية » - سواء كانت كناية ، أو كناية جزئية ، أو نفي الضد ، أو مقابلة عكسية وهلم جرا* . إلا وتُستخدَم بصورة كثيفة تماماً في الخطاب اليومي .

بيد أن الشكلايين يواظبون على افتراض أن « التغريب » هو جوهر الأدبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للغة أمراً نسبياً ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلق قائلاً « هذه خربشة شنيعة ! » فهل هذه لغة « أدبية » أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية » ، لأنها مُستعمدة من رواية نوت هامسون الجوع . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا تركز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإحدى الإجابات على السؤال السابق هي أنها

(*) مانشستر مدينة صناعية في شمال إنجلترا تتميز بكثرة سكانها من الطبقة العاملة. واندرومارفل من الشعراء الميتافيزيقيين الذين عرفوا بصورهم الأصلية الملفتة للانتباه وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالاً فنياً .

(**) الكناية metonymy هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستعمال « قدر » لتدل على « الماء » في جملة « القدر يفل » . والكناية الجزئية Synecdoche هي إطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الضد litotes هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « غير رديء » بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية chiasmus فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة أو في جملة تالية .

مستمدة من رواية الجوع لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابة نصاً « تخيلياً » ، ويقدم نفسه بوصفه « رواية » ، والتي قد تُدرّج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما إلى ذلك . وإذا فان السياق يقول لي إنها أدبية ؛ أما اللغة ذاتها فلا تملك أية خصائص أو صفات متأصلة يمكن أن تميّزها عن أنواع أخرى من الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون مُعجباً بما فيه من براعة أدبية . وأن نفكر في الأدب كما يفعل الشكلاونيون يعني في الواقع أن نفكر بكل الأدب بوصفه شعراً . ومما له دلالة أن الشكلانيين ، حين يدرسون الكتابة الثرية ، غالباً ما يطبقون عليها تلك الأنواع من التقنية التي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعتبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر — فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها أو تتم عن ذاتها ألسناً بأية طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجتذب انتباهاً مفرطاً إلى ذاتها : فهم يُعجبون بوضوحها المقتضب أو رزانتها المنضبطة . ثم ماذا عن النكات ، وأغاني وصيحات التشجيع في كرة القدم ، وعناوين الصحف ، والإعلانات ، والتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تُصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « التفرغ » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره مُخرباً . فلنأخذ ، مثلاً ، عبارة ثرية ، واضحة تماماً كتلك التي يراها المرء أحياناً في ميترو الأنفاق في لندن « Dogs must be

carried on The escalator « * . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن عليك أن تحمل كلباً على السلم الدّوار ؟ أم أنك قد تُحَرّم من استخدام السلم الدّوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجيناً شاردأ تحضنه بين دراعيك وأنت تصعد؟ إن كثيراً من الملاحظات الواضحة في الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلاً ، (Refuse to be put in this basket) ** أو إشارة المرور البريطانية (Wayout) *** ، كما يقرأها شخص من كاليفورنيا . ولكن حتى لو وضعنا جانباً هذه الالتباسات المربكة ، يبقى واضحاً بالتأكيد أن ملاحظة مِثْرُو الأنفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك التقطع المهتد ، والمفاجيء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ، ويجد عقله منساقاً ، حين يصل إلى ما في كلمة (carried) من إلماع خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبين في خفّة والتواء كلمة (escalator) محاكاةً لحركة هذا الشيء الدّوّارة ، صعوداً وهبوطاً . وقد يكون هذا ضرباً عقيماً من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عمقاً من الزعم الذي يدّعي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعري لمبارزة ، وهو يتمتع على الأقل بميزة الإلماع إلى ان « الأدب »

(*) « يجب حمل الكلاب على السلم الدّوار » .

(**) « ارفض أن توضع في هذه السلة » .

(***) « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يمتهرها نوعاً من الطرد والإهانة .

قد يكون في النهاية مسألة تتعلق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلق بما تسعله الكتابة بالناس .

لكن حتى أو أن أحداً ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فإن ذلك يبقى أمر قراءتها باعتبارها شعوراً . والذي لا يشكّل سوى جزءاً مما يضمّته الأدب عادة . دعونا ننظر إداً في طريقة أخرى من « سوء قراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلاً مما نحن فيه . نستخيل سكيراً في آخر الليل يترنّج على درابزين السّلم الدّوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدّة ثم يغمغم لنفسه « كم هذا صحيح ! » أي نوع من سوء الفهم يحصل هنا ؟ إن ما يفعله السّكير ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أعرافاً conventions معينة في القراءة على كلماتها ، فإنه يثمنّها خارج سياقها المباشر ويعممها بعيداً عن غرضها الذرائعي pragmatic باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقيناً أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدباً . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارة في عَرُوض ، أنه لا يُفْتَرَض بنا أن نسأل عمّا إذا كان لديه حقاً تلك الحبية التي تبدو له ، لسبب غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئاً ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذاً ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائعي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للحلّاب ، لا يخدم أي عرض عملي مباشر . وإنما يجب اعتباره بمثابة إحالةٍ إلى حالة عامة للأُمُور والأشياء . وفي بعض الأحيان ، وإن لم يكن بشكل دائم ، قد

يستخدم الأدب لغة خاصة وكأنما ليجعل هذه الواقعة واضحة — أي ليدلل على أن الرهان هو طريقة الكلام عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتمّ الكلام عنه ، يُعتَبَر في بعض الأحيان إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة ذاتية المرجعية ، لغة تتكلم عن ذاتها .

بيد أن هنالك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فأولاً ، إنّ جورج أورويل ربما كان ليُصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتسم بتصنيفه أدباً تُعتَبَر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يقال هامة بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعية » هي جزء مما يُعنى بكلمة « الأدب » ، فإن ما يترتّب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن يقرأ بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة — قصائد ، مسرحيات ، روايات — يُقصد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تُقرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبن للامبراطورية الرومانية لا لأنني مُتَلَل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطلعني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبن النثري ، أو أجد متعة بالغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائي الياباني ، ما إذا كان

الورد الأحمر منتشرًا في بريطانيا القرن الثامن عشر . ولسوف يُقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ؛ ولكن ألا أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عممت ما يقوله عن الحرب الأهلية الإسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكاديمية كانت قد « بُنيتْ » لتُقرأ على هذا النحو ، لكن صحيح أيضاً أن كثيراً منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة أن تبدأ حياتها باعتبارها تاريخاً أو فلسفة ومن ثم يتم تصنيفها كأدب ؛ أو يمكن لها أن تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيّمة بسبب من دلالتها الأركيولوجية . وبعض النصوص تولد أدبيةً ، وبعضها يحقق الأدبية ، وبعضها تُضغى عليه الأدبية إضافةً . وقد يبلغ الاستيلاء في هذا الصدد قدراً أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فإذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها علاقةً بالكتابة أكثر مما يمكنه أن يفكر به بوصفه خاصيةً أو طقماً من الخاصيات التي تتكشف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ بيوولف* وحتى فيرجينيا وولف . فليس من السهل أن نعزل ، من بين كل ما أُطلقَ عليه اسم « الأدب » ، مجموعة ثابتة من السمات المتأصلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن

(*) ملحمة مكتوبة عام ٧٢٥ بعد الميلاد باللغة الانجليزية . وهي أقدم قصيدة باقية في أية لغة أوروبية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها ٣١٨٢ بيتاً .

محاولة تعيين السمة المفردة المميّزة التي تشترك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لأية قطعة من الكتابة أن تُقَرَأ « بصورة غير ذرائعية » ، إن كانت « غير الذرائعية » تعني ما يقرأ النصّ بوصفه أدباً ، تماماً كما يمكن لأية كتابة أن تُقَرَأ « بصورة شعرية » . فحين أحتق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في انفي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث ، قد يُقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً . ولقد حاول جون . م . لايليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل كلمة « Weed » . فالأعشاب الضارة ليست أنواعاً محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائي في الجوار لسبب أو لآخر (٣) ولعلّ الأدب يعني شيئاً مشابهاً لعكس ذلك : أي نوع من الكتابة التي يثمنها أحد ما وقيمتها عالياً لسبب أو لآخر . وكما يمكن للفلاسفة أن يقولوا ، فإن « الأدب » و « العشب الضارة » هما مصطلحان وظيفيان وليسا كيانيين ontological : فهما يحكيان لنا عما نفعله ، وليس عن الكينونة الثابتة للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نصّ أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تُشأط به والممارسات التي تتعقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعية للغة ، فإننا نبقى دون أن نتوصل بذلك إلى « جوهر » الأدب لأن الأمر هو على هذه الشاكلة أيضاً بالنسبة لممارسات

(٥) عشة صارة .

(٣) نظرية النقد الأدبي : تحايل منطقي (بيركلي ، ١٩٧٤) ، ص ٣٧ - ٤٢

السنية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبداً ، على أية حال ، أن بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي نقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الأحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ؛ وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة . ولعل ما نقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلا معنى نوعياً ومحددأ تاريخياً في حقيقة الأمر .

لم نكتشف بَعْدُ ، إذأ ، سِرّاً ما يجعل لامب ، وماكولي ، ومل أدباً من دون بتمام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأول أمثلة من « الكتابة الجديلة » في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح إلى حدّ بعيد ، في حُكمي على الأقل ، لكن له ميزة الإشارة إلى أن البشر بوجه عام يسمّون « أدباً » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال صمّاً إذا كان صحيحاً تماماً أن ليس ثمة « أدب رديء » . فقد أعتبر أن هنالك مبالغ في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن أكفّ عن اعتبارهما أدباً . وقد تعنبر ريموند تشاندلر « جيداً في نوعه » ، لكن ليس أدباً على

(هـ) ريموند تشاندلر كاتب أميركي معاصر يكتب روايات حريمه .

وجه الدقة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً حقاً -
إذا كان جاهلاً تماماً بالقواعد ولم يبدُ مهتماً سوى بالفثران البيضاء -
فإن الناس عندها قد لا يسمّون أعماله أدباً على الإطلاق ، حتى ولا
أدباً رديئاً . ويبدو يقيناً أنّ لأحكام القيمة علاقة كبيرة بما يُحكّم
عليه أنه أدب وما يُحكّم عليه أنه ليس كذلك - وذلك لا يعني بالضرورة
أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها
ينبغي أن تكون من النوع الذي يُحكّم عليه أنه جميل : حيث يمكن
أن تكون مثلاً متدنّياً من نوع قيسٍ عموماً . وما من أحد يزعمه القول
إن بطاقة الباص مثال للأدب المتدني ، لكن البعض قد يقول إن شعر
أرنست دوسن أدب متدني . وبهذا المعنى ، فإن مصطلح « الكتابة
الجميلة » ، أو الآداب الجميلة هو مصطلح ملتبس : فهو يشير إلى
ضرب من الكتابة التي تُشَمَّنُ عالياً عموماً ، لكنه لا يحملنا بالضرورة
على الاقتناع بأن عينة منها هي « جيدة » .

وبالرغم من هذا التحفظ ، فإن الإشارة إلى أن « الأدب » هو نوع
من الكتابة التي تُشَمَّنُ عالياً تبقى إشارة مثقفة . بيد أن لها عاقبة مدمرة
تماماً : فهي تعني أن بمقدورنا أن نطيح مرةً وإلى الأبد بالوهم الذي
منادى أن مقولة « الأدب » هي مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة

(*) belleslettres : ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام ١٥٣٨ بيد أن من
الضروري النظر إليه في بعده الاجتماعي - التاريخي ، والبعد عن إعطائه صبغة المطلقة.
فهو يميز « الأدب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية
والنحوية والكتابية التي خصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل
مالاً يخضع لقوانينه ومقتضياته .

بصورة أبدية ولا تقبل التغير . فأي شيء مما اعتُبر بمثابة أدب ثابت ولا شك فيه - كشكسبير ، مثلاً - يمكن أن يكفّ عن كونه أدباً . وأية قناعة بأن دراسة الأدب هي دراسة لكيان راسخ ومُعرّف بدقة ، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلي عنها بوصفها وهماً . فبعض أنواع التخيل هي أدب وبعضها ليس كذلك ، وبعض الأدب تخيلي وبعضه ليس كذلك ؛ وبعض الأدب مُعتدّ بذاته لفظياً ، في حين أن بعض البلاغة المنمقة ليست أدباً ؛ والأدب ، بمعنى طقم الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متأصلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتي « أدب » و « أدبي » من الآن فصاعداً في هذا الكتاب فأنني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين لا يفيان بالغرض حقاً ولكننا لا نملك الآن أفضل منهما :

إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول ، « تنوير العصور ، أما القيم فلا » ، وكأننا لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي أضحوكة للجميع . وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي ، أو العكس ، فإنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة . بل إنهم قد يبدلون آرائهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيم وما هو غير ذلك . وهذا ، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنياً بأنه أدب : فقد يواظبون على تسميته أدباً ، وهم يعنون بصورة

أما نه ينتمي إلى نمط من الكتابة يعتبرونه قيماً عموماً . وذلك يعني أيضاً أن ما يُطابق عليه اسم « الناموس الأدبي » ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي فهمه بوصفه بناء ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة . فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيم في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أي كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي . فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غايات معينة : وبالتالي فإن من الممكن تماماً ، وبعد تحول عميق بما فيه الكفاية بصيب تاريخنا ، أن ننتج في المستقبل مجتمعات لا يكون قادراً على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آنثد غريبة على نحو مونس ، مليئة بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة لا أهمية لها . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمة من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر . وبالرغم من أن كثيراً من البشر سيحترون مثل هذا الشرط الاجتماعي مُنقَرَعاً على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود ألا تفكر في إمكانية أن ينشأ بالأحرى عن خصب إنساني عام . ولطالما أقلق كارل ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محتفظاً بـ « سحر أبدي » على الرغم من أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد زالت منذ أمد بعيد ؛ ولكن كيف لنا أن

(*) literary canon : إن الـ « canon » هي مجموعة من الكتابات التي تتكرس وترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس الـ « apocrypha » ، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين . ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقل على أنها أصلية ، كأن نقول ، مثلاً ، الناموس الشكسبييري .

نعرف أنه سيبقى ساحراً « إلى الأبد » . ما دام التاريخ لم ينتهِ بعد ؟ دعونا نتخيل أننا بفضل بحث أركيولوجي ماهر قد اكتشفنا قدراً كبيراً جديداً من المعلومات عما كانت تعنيه التراجيديات الاغريقية فعلياً لجمهورها الأصلي ، وأدركنا أن تلك الاهتمامات بعيدة كلياً عن اهتماماتنا الراهنة ، ورحنا نقرأ المسرحيات ثانيةً في ضوء هذه المعرفة المعمقة . فقد تكون إحدى النتائج أن نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نجد أننا كنا نستمتع بها من قبل لأننا كنا نقرأها دون درايةٍ في ضوء انشغالاتنا الخاصة ؛ وما أن أصبح ذلك غير ممكن ، حتى كفّت الدراما تماماً عن الإفضاء لنا بدلالاتها وأهميتها .

نحن دوماً نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حدٍّ ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة — وأحد معاني « اهتماماتنا الخاصة » هو أننا عاجزون عن القيام بأي شيء آخر . وهذه الواقعة قد تكون واحداً من الأسباب التي تفسّر احتفاظ أعمال أدبية معينة بقيمتها عبر القرون . وقد يكون السبب ، بالطبع ، أننا ما نزال نتقاسم مع العمل كثيراً من الاهتمامات ، ولكنه قد يكون أيضاً أن البشر لا يقيمون في الحقيقة العمل « نفسه » على الإطلاق ، على الرغم من أنهم قد يحسبون العكس . فهو ميرو «نا» ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير «نا» مطابق لشكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى فإن المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير « مختلفين » ، وتجد في هذه النصوص عناصر تقيمتها وأخرى تحطّ من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فإن كل الأعمال

الأدبية « تُعاد كتابتها » ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرأها ، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة « إعادة كتابة » أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ؛ وهذا واحد من الأسباب التي تفسر أن ما يُعتبر أدباً هو أمر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلب لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فنبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسماً بين وقائع راسخة « خارجية » مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية « داخلية » مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة ليتيس تتحول من نبرة تغطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقيمة . وتكون الوقائع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . كما يكون ثمة اختلاف واضح بين تلاوة واقعة ، مثل « هذه الكائدرائية شُيِّدت في عام ١٦١٢ » ، وتسجيل حكم قيمة ، مثل « هذه الكائدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أرى زائرة غريبة محيطة انجلترا ، فأكتشف أنه يحيرها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني لماذا تواصل التأكيد على تواريخ تشييد كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهجاس بالأصول ؟ وقد تنابع قائلة ، في المجتمع الذي أعيش فيه لا نحتفظ على الإطلاق بأي سجل لمثل هذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا بدلاً من ذلك تبعاً لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو أنه يوضح جزءاً من النظام اللاواعي لأحكام

القيمة التي تبطن أقوال الواصفة . وأحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكائدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفظ prononcement وقائعي يصدر عني يمكن أن يكون في منجى منها . فالأقوال التي نتحدث عن واقعة هي أقوال في النهاية ، وتفترض عدداً من الأحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جديرة بالقول ، وهل هي أجدر بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهل لقولها والقادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلمجراً . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاطم أيضاً في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الألسنيون باللغة « التوكيدية » phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين أجادبك أطراف الحديث عن الطقس أدلل أيضاً أنني أعتبر الحديث معك قيماً ، وأني أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وأني لست شخصاً انطوائياً أو بصدد المباشرة في نقد مفصل لمظهرك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرد تماماً . وبالطبع فإن القول الذي يشير إلى زمن بناء الكائدرائية يُعتبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلق بطراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضاً تخيل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحوناً بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحا مترادفتين إلى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلّة عنيدة وحسب من بيننا تتشبث بالاعتقاد أن تاريخ تشييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يُعتبر بمثابة

طريقة لها سُنَّتُها code في الإشارة إلى نوع من التحزب. إن أقوالنا الواسفة كلها تتحرك ضمن شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحداً للآخر مطلقاً. والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائية يمكن من ثم أن تشوّهها المصالح والأحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ، وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الإطلاق ، حيث لن يكون هنالك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالمصالح مكوّن أساسي من مكوّنات معرفتنا ، وليست مجرد أهواء وتحيّزات تعرّضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خائواً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل إلى الموز مجرد أمر خصوصي بحقّ ، بالرغم من أن ذلك موضع شكّ في الواقع . ولعلّ تحليلاً دقيقاً لذوقي في المأكّل أن يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة من الطفولة الباكّة عملت على تشكيلى ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وأخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي فُطِرْتُ عليها بصفتي فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جلودها في البيولوجيا الشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماسيح . وقد لا نتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقة » معينة في الرؤية

والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تغيير الحياة . وصحيح أن أحداً لن يعاقبني إن لم تَرُقْ لي قصيدة لجون دَنْ ، لكنني قد أتعرض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دَنْ ليست أدباً مطلقاً . وصحيح أنني حرّ في أن أصوت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي إلى السجن في ظروف استثنائية معينة إذا حاولت أن أنصرف تبعاً لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يُقنّع تحيزاً أعمق ليس إلا -- وهو التحيز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل نضع سنوات .

إن بنية القيم الخفية إلى حدّ بعيد والتي تشكل وتبطن أقوالنا الواقعية هي جزء مما نعنيه بـ « الايديولوجيا » . فأنا أعني بـ « الايديولوجيا » ، تقريباً ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقد مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج عن هذا التعريف الأولي للايديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يُنقل عنها جميعاً وبصورة مقيدة إنها إيديولوجية . وعلى سبيل المثال ، إنه لمن المغروس فينا بعمق أن نتحجب أننا نتحرك قدماً نحو المستقبل (ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحرك رجوعاً إليه) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية قد تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوماً وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ « الايديولوجيا » ، رد القناعات المتأصلة بعمق ، واللواحية غالباً التي يحملها البشر ، بل أعني بتحديد أدق تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ

على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة النقد التطبيقي (١٩٢٩) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ. أ. ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيمة أن تكون نروية حقاً وذاتية تماماً وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد ، وسؤالهم تقييمها ، بعد أن حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلّبة إلى حد بعيد ، وعلى نحو مشين : فقد خفضوا مقام شعراء تمتعوا بقداسة القِدَم وامتدحوا مؤلّفين باهتين . بيد أن الوجه الأشد أهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح أنه قد خفّي تماماً على ريتشاردز نفسه ، هو في رأبي ذلك الإجماع المحكم في التقييمات اللاواعية التي تبطن هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيفات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عضوياً من عادات في الإدراك والتأويل - ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنتائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزيين شباباً ، بيض ، من الطبقة العليا أو الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، تلقوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجاباتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية » الخالصة : فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبيخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافرة

على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم أو تأويل نقدي أدبي « خالص ». وإذا ما كان أحد يستحق التوبيخ فهو أ . أ . ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادراً ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيميائي الذكر من الشرائع العليا للطبقة الوسطى ، أن يوضع objectify سياق المصالح التي يتقاسمها معهم إلى حد بعيد هو نفسه ، ولم يستطع بالتالي أن يفهم تماماً تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محدّدة ومبنية اجتماعياً .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولة « موضوعية » واصفة ، فإن ذلك لا يعني أن الأدب يقتصر على ما يختار البشر بصورة نزوية أن يطلقوا عليه هذا الاسم : فليس ثمة مطلقاً ماهو نزوي بشأن مثل هذه الأنواع من أحكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتز شأنها شأن مبنى الإمبارستيت . وإذا فإنّ ما أزلنا النقاب عنه إلى الآن لا يقتصر على أن الأدب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتشكّل بواسطتها متغيرة تاريخياً ، وإنما أزلنا النقاب أيضاً عن أن لأحكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالايديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية إلى مجرد ذوق خاص ، وإنما إلى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها . وإذا ما كان هذا التأكيد يبدو متكلّماً وبعيد الاحتمال ، ومسألة تحيّر خاص ، فلنحاول أن نضعه على المحكّ من خلال تتبعنا انشوء « الأدب » في انجلترا .

نشوء الأدب الإنجليزي

في إنجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الأدب مقتصرًا كما هو في بعض الأحيان اليوم على الكتابة « الإبداعية » أو « التخيلية » . إذ كان يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة : فلسفة ، وتاريخ ، ومقالات ورسائل فضلاً عن القصائد . وما يجعل نصاً ما « أدبياً » لم يكن كونه « تخييلياً » وإنما خضوعه لمقاييس معينة خاصة بـ « الأدب الملهذب » Polite letters — ولقد أبدى القرن الثامن عشر شكاً مُتتلفاً حيال الشكل الروائي الناشئ وكونه أدباً أم لا . وبعبارة أخرى ، فإن المعايير لما يُعدُّ أدباً كانت إيديولوجية بصورة واضحة : فالكتابة التي تجسّد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية محددة صُنِّفت أدباً ، في حين لم تُعتبَر كذلك أغاني الساحات ، والرومانس الشعبي وربما الدراما ذاتها . وإذا ، فإن « انشراح » مفهوم الأدب بالقيمة كان أمراً بيّناً بذاته في هذه المرحلة التاريخية .

(*) من المعروف أن « الدراسات الانجليزية » هي الإسم الذي كان يطلق في البدء على الدراسات الأدبية أو النقد الأدبي في إنجلترا . وهكذا فإن عنوان هذا الفصل هو « نشوء الانجليزية » ، أي الدراسات الانجليزية . ولكنني أثرت جملة « نشوء الانجليزي » منمّا لالتباس « الانجليزية » باللغة الانجليزية ، وبمّيت يشير إلى النقد الأدبي الانجليزي صوماً والذي يدرس المؤلف نشوءه وتطوره في هذا الفصل .

بيد أن الأدب في القرن الثامن عشر لم يكن مجرد « تجسيد » لقيم اجتماعية معينة : إذ كان أيضاً أداة حيوية لترسيخ هذه القيم بعمق ونشرها على نطاق واسع . فانجلترا القرن الثامن عشر كانت طالعةً ، منهكةً ولكن سليمة ، من حرب أهلية دموية أطلقت الطبقات الاجتماعية على حلاقيم بعضها بعضاً في القرن السابق ، وبدافع إعادة التماسك لنظام اجتماعي مهتز ، فان الأفكار الكلاسيكية — الجديدة عن العقل ، والطبيعة ، والنظام order والملكية ، والتي تمثلت في الفن ، كانت مفاهيم مفتاحية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى ذات القوة المتزايدة وإنما الفعجة روحياً في وحدة مع الارستقراطية الحاكمة ، ومع الحاجة إلى نشر سلوكيات اجتماعية مهذبة ، وعادات ذوقية « لائقة » ومعايير ثقافية مشتركة ، حظي الأدب بأهمية جديدة . واشتمل على طقم كامل من المؤسسات الايدولوجية : دوريات ، ومقاهي ، وأبحاث اجتماعية وجمالية ، ومواعظ ، وترجمات للكلاسيكيات ، وكتب هداية إلى الأخلاق وأساليب السلوك . ولم يكن الأدب أمر « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » أو « فرادة تخيلية » : فمثل هذه المصطلحات ، والتي لا تنفصل بالنسبة لنا اليوم عن كامل فكرة « الأدبي » ، لم تكن لتساوي الكثير لدى هنري فيلدنغ .

والواقع هو أن تعريفاتنا الخاصة للأدب لم تبدأ بالتطور إلا مع ما ندعوه الآن « المرحلة الرومانسية » . فالمعنى الحديث لكلمة « أدب » لم ينطلق حقاً إلا في القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة قريبة العهد تاريخياً : فقد تم ابتكاره عند منقلب القرن الثامن عشر ، وربما كان تشوسرو حتى بوب ليعتبراه غريباً إلى أبعد حد .

وما حدث أولاً هو تضيق صَنَف الأدب إلى ما يدعى بالعمل « الإبداعي » أو « التخيلي » . حيث شهدت العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر تقسيماً وتحديداً جديدين لتخوم الخطابات ، وتنظيماً جليرياً لما يمكن أن نطلق عليه اسم « التشكيلة الخطابية » discursive formation في المجتمع الانجليزي . وأصبح « الشعر » poetry أوسع بكثير من النظم Verse : فمع مجيء الفترة التي كتب فيها شيالي دفاعاً عن الشعر (١٨٢١) ، صارت كلمة شعر تدلّ على مفهوم للإبداع البشري متعارض جذرياً مع الإيديولوجية النفعية utilitarian ideology لانجلترا الرأسمالية الصناعية الباكرة . وبالطبع فإن التمييز بين الكتابة « الواقعية » و « التخيلية » كان قد تمّ منذ زمن طويل : فكلمة « شعر » poetry أو « صناعة الشعر » poesy كانت قد طردت القصص fiction خارجاً بصورة تقليدية . وقدّم فيليب سيدني حجة فصيحة لهذا الأمر في تبوير الشعر . ومع حلول المرحلة الرومانسية بدأ الأدب يصبح مرادفاً فعالياً لما هو « تخيلي » : فأصبحت الكتابة عمّا ليس موجوداً أكثر قيمة وإثارة للنفس من تدييج ووصف لبرمنجهام أو الدورة الدموية . وتنطوي كلمة « تخيلي » على التباس يوحى بهذا الموقف : ذلك أن لهارنين المصطلح الواصف « خيالي » imaginary ، والذي يعني « غير حقيقي بالمعنى الحرفي » ، ولكنها بالطبع مصطلح تقسيمي أيضاً ، إذ تعني « رؤيوي » Visionary أو « كشفي » inventive . ولما كنا نحن أنفسنا ما بعد رومانسيين post — Romantics بمعنى أننا نتاج لتلك الحقبة لا بمعنى أننا تالين لها وحسب ، فإن من الصعب علينا أن ندرك أية فكرة جديدة ، ومحددة تاريخياً هي تلك الفكرة . ولا بدّ أنها بدت كذلك لمعظم الكتاب الانجائز الذين نُعَلِّي اليوم باجلال

« رؤاهم التخيلية » فوق الخطاب « النثري » وحسب لأولئك الذين لم يجدوا ما هو أكثر درامية من الموت الأسود* وغيتو وارسو كي يكتبوا عنه . والحقيقة أن المصطلح الواصف « نثري » لم يبدأ إلا في المرحلة الرومانسية باكتساب معناه السلبي الذي ينطوي على انعدام الإلهام ، وما هو باهت ، ومبتذل . وحين يكون ثمة شعور بأن ما هو غير موجود أكثر جاذبية من الموجود ، وحين يتم تفضيل الشعر أو الخيال على النثر أو « الواقعة الملموسة » ، فإن من المنطقي الافتراض بأن ذلك يفضي بشيء ذي دلالة عن نوع المجتمع الذي عاش فيه الرومانسيون .

إن المرحلة التاريخية التي نحن بصدددها هي مرحلة ثورة : ففي أميركا وفرنسا أطاح تمرّد الطبقة الوسطى المسلّح بأنظمة الحكم الكولونيالية أو الإقطاعية ، في حين وصلت انجلترا مرحلة « إقلاعها » الاقتصادي ، بفضل الأرباح الطائلة التي جنتها من تجارة العبيد في القرن الثامن عشر وسيطرتها الامبراطورية على البحار ، لتغدو الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى في العالم. بيد أن الآمال الرئويوية والطاقات الدينامية التي أطاعتها هذه الثورات ، وهي الطاقات التي تفتتت منها الكتابة الرومانسية ، دخلت في تناقض مأساوي كامن مع الواقع القاسي الذي فرضته أنظمة الحكم البرجوازية الجديدة . ففي انجلترا ، سرعان ما أضحت النفعية المادية الشديدة هي الايديولوجيا المهيمنة للطبقة الوسطى الصناعية ، فصنّمت الصنيع fact ، واختزلت العلاقات

(*) الموت الأسود . هو المرض الذي أودى بحياة أعداد كبيرة من البشر في أوروبا وآسيا في القرن الرابع عشر . وربما كان الطاعون .

الانسانية إلى علاقات التبادل في السوق ونبذت الفن باعتباره زخرفاً لا ربح فيه . أما القواعد الصارمة التي انتهجتها الرأسمالية الصناعية الباكورة فقد اقتصرت على الجماعات من جذورها ، وحولت الحياة البشرية إلى عبودية مأجورة ، وفرضت على الطبقة العاملة حديثة التكوين سيرورة عمل إستلاية وأغلقت أفهامها عن كل مالا يمكن تحويله إلى سادة في السوق الحرة . وحين ردت الطبقة العاملة بمعارك احتجاجية على هذا الاضطهاد ، وبما أن الذكريات المنغصة عن الثورة على ضفة القناة الأخرى كانت ما تزال تنتاب حكّام انجلترا ، فان الدولة الانجليزية ارتكست بقمع سياسي وحشي حول انجلترا ، خلال فترة من المرحلة الرومانسية ، إلى دولة بوليسية في حقيقتها (١) .

وأمام مثل هذه القوى ، يمكن رؤية الامتياز الذي أسبغه الرومانسيون على «الخيال المبدع» بوصفه أكثر بكثير من مجرد تهريية escapism كسولة : وعلى العكس ، فقد ظهر «الأدب» عندها كواحد من الميادين القليلة التي يمكن فيها الاحتفاء والاعتراف بالقيم الإبداعية التي محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزي . وهكذا أمكنت الإشارة إلى «الابداع التخيلي» بوصفه صورة للعمل غير المُستلب ؛ كما أمكن تقديم ما يملكه العقل الشعري من مدى scope حدسي ومُتّـهالٍ بوصفه نقد حيّ لتلك الايديولوجيات العقلانية أو التجريبية (الأمبريقية) التي استعبدتها «الصنيع» . وصار يُنظَر إلى العمل الأدبي ذاته بوصفه

(١) انظر ، إ . ب . تومسون ، تكون الطبقة العاملة الانجليزية (لندن ، ١٩٦٣) ، و إ . ج . هوسباوم ، عصر الثورة (لندن ، ١٩٧٧) .

وحسدة عضوية غامضة . بالتعارض مع فردانية individualism
عالم السوق الرأسمالي المتشظية والمتناثرة: فهو « عفوي » وليس محسوباً
عقلياً ، وإبداعي وليس ميكانيكياً . ولم تعد كلمة « شعر » ، عندها ،
تشير إلى مجرد صيغة تقنية في الكتابة : وإنما أصبحت تنطوي على تفهيمات
اجتماعية ، وسياسية وفلسفية عميقة ، ويمكن للطبقة الحاكمة أن تتحسس
مسدسها بكل ما في الكلمة من معنى لدى سماعها : وأصبح الأدب
إيديولوجيا كاملة بديلة ، وأصبح « الخيال » ذاته قوة سياسية ، كما هو
الحال عند بليك وشيلي . أما مهمته فهي تحويل المجتمع باسم تلك
الطاقات والقيم التي يجسدها الفن . ومعظم الشعراء الرومانسيين الكبار
كانوا نشطاء سياسياً هم أنفسهم ، إذ أدر كروا أن ثمة تواصلاً لا صراعاً
بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

إلا أن بمقدورنا أن نبدأ الآن بنش إلهام آخر ضمن هذه الجدلرية
(الراديكالية) الأدبية ، وهو بالنسبة لنا إلهام أكثر ألفة : إنه التشديد
على سيادة واستقلال الخيال ، ونأيه الباهر عن الأمور المبتدلة المتعلقة
باطعام المرء لأطفاله أو الكفاح من أجل العدالة السياسية : وإذا ما كانت
طبيعة الخيال « المتعالية » قد تحدثت عقلانية فقيرة الدم ، فإنها قدّمت
للكتاب أيضاً بديلاً مطلقاً ومريحاً عن التاريخ ذاته . وهذا الانفصال
عن التاريخ يعكس في الحقيقة وضعية Situation الكاتب الرومانسي
الفعلية . ذلك أن الفن كان يتحول إلى سلعة مثل أي شيء آخر ، ولم يكن
الفنان الرومانسي سوى منتج صغير لهذه السلعة ، ونظراً لادّعائه البليغ
أنه « ممثل » النوع البشري ، والناطق باسم الشعب والحقائق الأزلية
المطلقة ، فقد وجد نفسه شيئاً فشيئاً على هامش مجتمع لا يروقه دفع

أجور سخيّة للأنبياء. وإذا ، فان مثالية idealism الرومانسيين المشبوبة والمرهنة كانت أيضاً مثالية idealist بالمعنى الفلسفي للكلمة . فالكاتب ، وقد تمّ حرمانه من تبوّء أية مكانة لائقّة ضمن الحركات الاجتماعية التي أمكن لها أن تحوّل الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع جديد ، كان يتساق على نحو متزايد إلى عزلة عقاه المبدع . وغالباً ما تحوّلت رؤيا المجتمع الجديد إلى حنين عثني لانجلترا « العضوية » التي زالت وانقضت . ولم تضيق الفجوة بين الرؤيا الشعرية والممارسة السياسية وبصورة لها دلالتها إلا مع أيام وليم موريس ، الذي جعل من هذه الانسانية humanism الرومانسية في أواخر القرن التاسع عشر قضية حركة الطبقة العاملة (٢) .

وليس مصادفةً أن المرحلة التي نحن بصددّها شهدت نشوء «علم الجمال» aesthetics الحديث ، أو فلسفة الفن . ولقد ورثنا عن هذا العهد أساساً ، وفي أعمال كانط ، وهيغل ، وشيلر ، وكولربرج وغيرهم ، أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » و « التجربة الجمالية » ، وعن « التناسق الجمالي » والطبيعة الفريسة للصنيع الفني artefact . ففي السابق كان رجال ونساء قد كتبوا قصائد ، أو مثّلوا مسرحيات أو رسموا لوحات لغايات متنوعة ، في حين أن آخرين كانوا قد قرأوا ، أو حضروا أو تفرّجوا عليها بطرائق متنوعة . أما الآن فقد تمّ تصنيف هذه الممارسات الملموسة ، والمتنوعة تاريخياً في فرع خاص ، وغامض يعرف باسم « الجمالي » aesthetic ، وراح نسل جديد من

(٢) انظر ، ريموند ليامز ، الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ - ١٩٥٠ (لندن ، ١٩٥٨) ، وخاصة الفصل الثاني ، « الفنان الرومانسي » .

علماء الجمال يسعى إلى كشف بنياتها الأعمق. وهذا لا يعني أن هذه الأسئلة لم تُطرح من قبل ، بل يعني أنها بدأت تتخذ الآن دلالة وأهمية جديدتين . فالزعم الذي مفاده أن ثمة موضوعاً ثابتاً لا يتغير اسمه « الفن » ، أو تجربة معزولة تدعى « الجمال » أو « الجمالي » ، كان إلى حد بعيد نتائجاً لما أشرنا إليه آنفاً من اغتراب الفن عن الحياة الاجتماعية . فحين كفّ الأدب عن أن يكون له أية وظيفة واضحة — حين لم يعد الكاتب شخصية تقليدية في خدمة البلاط ، أو الكنيسة أو راعي أرستقراطي — صار من الممكن تحويل هذه الواقعة إلى ميزة للأدب وفي مصلحته . فأضحى كل هدف الكتابة « الإبداعية » هو أن تكون عديمة الجدوى على نحو متفاخر ، و « غاية في ذاتها » خالية بشموخ من أي غرض اجتماعي دنيء . وبما أن الكاتب فقد راعيه ، فإنه وجد بديلاً في الشعري (٣) . وإنه لمن غير المحتمل ، في الواقع ، أن تكون أعمال آندي وارول فناً بالنسبة لنا بالمعنى ذاته الذي كانت فيه الإلياذة فناً بالنسبة للإغريق القدماء أو الذي كانت فيه الكائدرائية صنيعةً فنيًا بالنسبة للعصور الوسطى ، لكن دور علم الجمال هو أن يكبت هذه الاختلافات ويقمعها . وهكذا تخلص الفن من الممارسات المادية والعلاقات الأيديولوجية والمعاني الأيديولوجية التي هو واقع في شراكها دوماً ، وارتقى إلى منزلة الصنم المتوحد .

وكسان مذهب الرمز شبه الصوفي Semi — mystical في القلب من النظرية الجمالية عند منقلب القرن الثامن عشر (٤) . حيث

(٣) أنظر ، جان . ب . تومكتر ، « القارئ في التاريخ : الشكل المتغير للاستجابة الأدبية » ، في جان . ب . تومكتر (محرر) ، نقد استجابة القارئ (بالتيمور ولندن ، ١٩٨٠) .

(٤) أنظر ، فرانك كيرمود ، الصورة الرومانسية (لندن ، ١٩٥٧) .

أصبح الرمز بالنسبة للرومانسيين ذلك الدواء الناجع لجميع الإشكاليات. وأمكن ، من ضمنه ، تقديم حلّ سحري لطقم كامل من الصراعات التي كان ثمة شعور بأنها غير قابلة للحل في الحياة الاعتيادية — صراعات بين الذات والموضوع ، والكوني والتميّز ، والحسيّ والمفهومي ، والمادي والروحي ، والنظام والعفوية . وليس مدهشاً أن الشعور بهذه الصراعات كان موجعاً وعنيفاً في تلك المرحلة . ففي مجتمع لم يَسِرْ في الموضوعات سوى سلع ، بدت هذه الموضوعات جامدة وميتة ، ومنفصلة عن الذوات البشرية التي تنتجها أو تستعملها . وبدا الملموس والكوني منجرّفين كل في اتجاه : فلسفة عقلانية قاحلة تتجاهل مالمالاشياء المحددة من خصائص حسية ، وتجريبية حسيرة البصر (كانت آنذاك ، شأنها الآن ، الفلسفة « الرسمية » للطبقة الوسطى الانجليزية) عاجزة عن أن ترنو أبعد من شظايا العالم وأجزائه إلى أية لوحة كلية يمكن لهذه الأجزاء أن تؤلّفها . أما طاقات التقدم الاجتماعي الدينامية ، العفوية فكان من الواجب تعزيزها ، ولكن مع شكّم قوتها الفوضوية الكامنة بواسطة نظام اجتماعي مقيّد . وصهّر الرمز الحركة والسكون ، المحتوى المتمرد والشكل العضوي ، العقل والعالم . وكان جسد الرمز المادي هو بيئة medium الحقيقة الروحية المطلقة ، والتي تُدرك بالحدس المباشر وليس بأية عملية تحليل نقدي مُجتهدة. وبهذا المعنى فقد حمّل الرمز العقل هذه الحقائق بطريقة لا تقبل الشك أو المساءلة : فاما أن تراها أولا . وهكذا كان الرمز حجر الزاوية لنوع من اللا عقلانية irrationalism أخذت شكل إحباط للبحث النقدي المعقلن وتفشت في النظرية الأدبية منذ ذلك الحين . فالرمز شيء متّحد unitary ، وتشرّحه — أو أخذه بمعزل عن غيره لرؤية كيف يعمل —

كان بمثابة التجديف شأنه شأن السعي إلى تحليل الثالوث المقدس . ذلك أن كل أجزائه المتنوعة تعمل معاً بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، كل في مكانه التابع ، ولذا فإنّ من الصعب أن ندهش حين نجد الرمز ، أو الصنيع الفني الأدبي بوصفه رمزاً ، وهو يُقدّم على نحو منتظم طوال القرن التاسع عشر والقرن العشرين بوصفه نموذجاً مثالياً للمجتمع البشري ذاته . لو أنّ المراتب الدنيا تنسى مظالمها وتندفع معاً من أجل خير الجميع ، لكان من الممكن تفادي الكثير من الاضطراب الثقيل .

* * *

إن الكلام عن « الأدب والايديولوجيا » بوصفهما ظاهرتين منفصلتين ويمكن أن تكونا متعالتين هو بمعنى ما ، وكما أمل أن أكون قد بيّنت ، غير ضروري أبداً . فالأدب ، بالمعنى الذي ورثناه للكلمة ، هو إيديولوجيا . وتربطه أشدّ العلاقات صميمية مسائل السلطة الاجتماعية . وإذا ما كان القارئ غير مقتنع بعُدّ فإن سرد ما حدث للأدب في أواخر القرن التاسع عشر قد يكون أكثر إقناعاً بقليل .

لو طُلب من المرء أن يقدم تفسيراً وحيداً لنمو الدراسات الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر فلن يجد أفضل من القول : « إخفاق الدين » . ففي منتصف المرحلة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الإيديولوجي ذو القوة الهائلة والمُعَوَّل عليه تقليدياً ، في حرج عميق . حيث لم يعد يستولي على أفئدة وألباب الجماهير ، وكانت هيمنتها السابقة غير المشكوك بها تواجه خطر التلاشي في ظل التأثيرات المزدوجة لكل من الاكتشاف العلمي والتغيّر الاجتماعي . ولقد أقلق هذا الأمر الطبقة الديكتاتورية الحاكمة بوجد خاص ، لأن الدين ، ولأسباب شتى ، هو شكل من السيطرة control الإيديولوجية شديد الفعالية إلى أبعد

حد . فهو ، شأن كل الايديولوجيات الناجحة ، لا يعمل من خلال مفاهيم واضحة أو مذاهب مصاغة بقدر ما يعمل من خلال الصورة ، والرمز ، والعادة ، والطقس والاسطورة . وهو مثير للعواطف affective وتجريبيّ experiential ، إذ يتضافر مع الجذور اللا واعية الأعمق في الذات البشرية ، وكما يشير ت . س . اليوت ، فإن أية ايديولوجيا تعجز عن التعاطي مع هذه المخاوف والحاجات اللا عقلانية بعيدة الغور من غير المحتمل أن تبقى طويلاً على قيد الحياة . وعلاوةً ، فإنّ الدين قادر على العمل على كل المستويات الاجتماعية : فادما كان ثمة تصريح inflection ملهبي للدين عند النخبة الفكرية ، فتمت أيضاً وسُم له بميسم التقوى بالنسبة للجماهير . وهو يوفر « اسماً » اجتماعياً ممتازاً ، فيضمّ الفلاح الورع ، والليبرالي المتنور من الطبقة الوسطى والمفكر اللا هوتي في تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية في قدرته على أن يجعل القناعات « مادية » بصورة ثمرسات : فالدين هو تقاسم كأس القربان وبركة الحصاد ، وليس محض جدال مجرد حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس وخمره أو حول عبادة العذراء . كما أن حقائقه النهائية ، شأن تلك التي يتوسطها الرمز الأدبي ، مغلقة عرفياً في وجه البرهنة العقلانية ، وبالتالي مطلقة في ادعائها . وأخيراً ، فإن الدين ، بأشكاله الفيكتورية على الأقل ، هو فيض قوة مهدّئة ، وخنوع ، وتضحية بالنفس و حياة داخلية تأملية . وليس مدهشاً أن الطبقة الفيكتورية الحاكمة نظرت الى انحلال هذا الخطاب الايديولوجي الذي يتهددها بشيء من عدم الاتزان .

ولكن من حسن الحظ أن خطاباً آخر مشابهاً بصورة ملحوظة كان في المتناول : إنه الأدب الانجليزي . وقد لاحظ جورج غوردن ، أستاذ الأدب الانجليزي في أكسفورد ، في محاضراته الافتتاحية أن « انجلترا مريضة ، و . . . على الأدب الانجليزي أن ينقذها . وبما أن الكنائس (بنظري) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة التأثير ، فإن للأدب الانجليزي الآن وظيفة ثلاثية : وهي ، كما أفترض ، أن يبهجنا ويثقفنا ، وكذلك ، وقبل كل شيء ، أن ينقذ أرواحنا ويشفي الدولة » (٥). ومع أن غوردن قال ذلك في هذا القرن ، إلا أن كلماته تجد صدًى في كل مكان من انجلترا الفيكترية . وإنها لفكرة تسترعي الانتباه تلك التي مفادها أنه لولا تلك الأزمة الدراماتيكية في إيديولوجيا القرن التاسع عشر ، ربما لم تكن نملك اليوم مثل هذه المؤونة الوفرة من الدراسات عن جين أو ستن وكتب الدليل الخاصة بباوند . فحين كفّ الدين بصورة متعاضمة عن توفير « الاسمنت » الاجتماعي ، والقيم الوجدانية والأساطير الأساسية التي يمكن لمجتمع طبقي مضطرب أن ياتحم بواسطتها ، تم بناء « الانجليزي » English لكي يحمل هذا العبء الايديولوجي منذ المرحلة الفيكترية فصاعداً . أما الشخصية الأساسية هنا فهي ما تيو أرنولد ، بتحمسه الخارق دوماً لحاجات طبقته الاجتماعية ، وصراحته المثيرة في هذا الشأن . فقد أدرك أرنولد أن الحاجة الاجتماعية الملحة هي إلى « هيلينيزة » Hellenize أو تهذيب

(٥) أورده كريس بالدك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » (أطروحة غير منشورة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة ، أكسفورد ١٩٨١) ، ص ١٥٦ . وأنا مدين بالكثير لهذه الدراسة المتأثرة والتي نشرت بعنوان رسالة النقد الانجليزي الاجتماعية (أكسفورد ، ١٩٨٣) .

الطبقة الوسطى ذات النزعة المادية philistine ، والتي ثبت أنها عاجزة عن تعزيز سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا حاذقة وغنية كما يجب . وهو أمر يمكن القيام به بأن يتسرب إليها شيء من أسلوب الارستقراطية التقليدي ، هذه الارستقراطية التي أدرك أرنولد بدهاء أنها كفتت عن أن تكون الطبقة المهيمنة في انجلترا ، ولكنها تملك شيئاً من المال الايديولوجي تمدّ به يد العون لأسيادها من الطبقة الوسطى . أما المدارس التي تقيمها الدولة ، ومن خلال ربط الطبقة الوسطى « بالثقافة الفضلى لأمتها » ، فسوف تضيف على هذه الطبقة « عظّمة » وروحاً نبيلة : لا يكفي طبع هذه الطبقات بحد ذاتها لأن يفصح عنها في الوقت الراهن (٦) .

يد أن جمال هذه المناورة الحقيقي يكمن فيما سيكون لها من أثر في السيطرة على الطبقة العاملة واستيعابها :

إنها لنكبة بحد ذاتها بالنسبة لامة أن يتدنّى طابع شعورها وعظمتها روحها أو يبهتان . لكن النكبة تبدو أخطر بكثير حين نأخذ في الحسبان أن الطبقات الوسطى ، إذا بقيت كما هي الآن ، بروحها وثقافتها الضيقتين ، الجافتين ، المتبلّدين ، والمنفرتين ، سوف تخفق على نحو يكاد يكون مؤكداً في صياغة أو استيعاب الجماهير التي هي دونها ، والتي تتمتع بتعاطفات Sympathies هي في اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية حقاً من تعاطفاتها . ولقد بلغت هذه الجماهير حدّ التوق إلى مباشرة امتلاك العالم ، ونيل إحساس أشدّ حيوية من حياتها

(٦) « التعليم الشعبي في فرنسا » ، في التعليم الديمقراطي ، تحرير ر . ه . سوبر (آن آرپور ، ١٩٦٢) ، ص ٢٢ .

ونشاطها . وفي هذا يكمن تطورها الذي يصعب كبحه ، ومعلّموها
الطبيعيون وموجّهوها هم أولئك الذين فوقها مباشرة ، الطبقات الوسطى .
فإن لم تستطع هذه الطبقات كسب تعاطفها أو توجيهها ، فإن المجتمع
سيواجه خطر السقوط في الفوضوية (٧) .

وأرنولد ليس مرآياً : فليس ثمة أي تظاهر سخيّف بأن تعليم
الطبقة العاملة يجب أن يتمّ لمنفعتها الخاصة بصورة رئيسة ، أو بأن
اهتمامه بشرطها الروحي هو اهتمام « نزيه » ، علماً أن كلمة « نزيه »
هي واحدة من كلماته الخاصة العزيزة عليه إلى أبعد حدّ . وهاهو
يقول بصراحة ترضي نصير وجهة النظر هذه في القرن العشرين :
« أنشكروا على أطفال الطبقة العاملة أية مشاركة عامة في اللاماديّ ،
وسرعان ما يصبحون أولئك الرجال الذين يطالبون بشراسة وتهديد
بشيوعية الماديّ (٨) » . إذا لم يُلْتَقَ للجماهير ببضع روايات ، فقد
تردّ باقامة بضع متاريس .

كان الأدب هو المرشّح المناسب من نواحٍ عديدة لهذا المشروع
الايديولوجي . فهو ، كمسعى ليبرالي ، و « مُؤنّسين » humanizing
يمكن أن يقدّم ترياقاً فعالاً ضدّ التعصب السياسي والتطرف الايديولوجي .
ولأن الأدب ، كما نعلم ، يُعنّي بالقيم الانسانية الشاملة وليس بتلك
التوافه التاريخية مثل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء أو تشريد
الفلاحين الانجليز ، فمن الممكن أن يفيد في وضع مطالب الشعب العامل
الصغيرة بشروط عيش كريمة أو سيطرة أكبر على حيواتهم الخاصة

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(٨) جورج سمن ، الانجليزي للانجليزي (١٩٢١) ، أورده بالديك ، « الرسالة
الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ص ١٥٣ .

ضمن منظور كوني ، بل لعله أن يصيب حظاً فيجعلهم ينسون مثل هذه القضايا في تأملهم السامي للجمال والحقائق الأزلية . والانجليزي ، كما يقول واحد من كتب الجيب الخاصة بمدرسي الانجليزي في المرحلة الفيكتورية ، يساعد في « تعزيز التعاطف وشعور الزمالة بين كل الطبقات » ، بينما يتحدث كاتب فيكتوري آخر عن الأدب باعتباره يفتح « نطاقاً للحقيقة رائعاً ونيراً حيث يمكن للجميع التلاقي والطواف معاً ، فوق دخان وهياج حياة الانسان المتدنية المليئة بالهم والعمل والجدال ، وفوق جليتها واضطرابها » (٩) . والأدب يدرّب الجماهير على عادات الفكر والشعور التعددية pluralistic ، ويقنعهم بالاعتراف أن هنالك أكثر من وجهة نظر واحدة — أي أن ثمة تلك التي لأسيادهم أيضاً . وهو يعرفهم بالثروات الأخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبّعهم على تبجيل منجزات الطبقة الوسطى ، ويشكّم لديهم أي نزوع حاد إلى العمل السياسي الجمعي collective ، نظراً لكون القراءة في جوهرها نشاطاً تأملياً ومنعزلاً . كما انه يدفعهم إلى الافتخار بلغتهم القومية وأدبهم القومي : فاذا ما كان التعليم الهزيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصياً من إنتاج رائعة أدبية ، فان بمقدورهم أن يتلذذوا بالتفكير في أن آخرين من جنسهم — أي من الانجليز قد فعلوا ذلك . وتبعاً لدراسة في الأدب الانجليزي كُتبت عام ١٨٩١ ، فان الشعب « بحاجة إلى ثقافة سياسية ، وتربية فيما يخصّ علاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، وبحاجة أيضاً لأن يتأثروا عاطفياً

(٩) هـ . غ . روبنسون ، « في استخدام الأدب الكلاسيكي الانجليزي في العمل التربوي » ، مجلة ما كملان ، العدد ١١ (١٨٦٠) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٣ .

بما هو موضوع بين أيديهم بصورة حية وجذابة من تمثيل في الأسطورة والتاريخ للنماذج الوطنية والبطولية (١٠). وعلاوةً ، فإن من الممكن تحقيق ذلك كله دون التكاليف والمشقة التي تتطلبها تدريسهم الكلاسيكيات : فالأدب الانجليزي مكتوب بلغتهم الخاصة ، وهو بالتالي في متناولهم بيسر وسهولة .

والأدب ، مثل الدين ، يعمل في المقام الأول من خلال الإنفعال والتجربة ولذا فهو مناسب تماماً وبشكل باهر لإنجاز المهمة الايديولوجية التي أقبلع عنها الدين . ولقد أصبح الأدب في زمننا متطابقاً فعلاً مع نقيض الفكر التحليلي والبحث المفهومي : ففي حين يتحمل العلماء ، والفلاسفة ، والمنظرون السياسيون أعباء هذه المساعي الخطابية الرتببة الكثيرة ، فإن طلاب الأدب يحتلون مجال الشعور والتجربة الأكثر قيمة وتقديراً . أما تجربة مَنْ ، وأي نوع من الشعور ، فتلك ، مسألة أخرى . ذلك أن الأدب منذ أرنولد فصاعداً هو عدو « العقيدة الايديولوجية » ideological dogma ، وهذا موقف ربما كان ليقع موقع الدهشة من دانتى ، وملتون وبوب ؛ كما أصبحت الحقيقة والزيف في قناعات مثل القناعة بأن السود أدنى من البيض هي بالنسبة للأدب أقل أهمية من ميله إلى تجربتها . وبالطبع ، فقد كان لأرنولد قناعاته بالرغم من أنه شأن أي واحد آخر كان يعتبر قناعاته الخاصة بمثابة مواقف عقلانية وليست عقائد إيديولوجية . ومع ذلك ، فليس من شأن الأدب أن يوصل هذه القناعات مباشرة — كأن يجادل صراحة ، على سبيل المثال ، بأن الملكية الخاصة هي حصن الحرية . وإنما عليه ، بدلاً من هذا ، أن

(١٠) ج - سي . كولنز ، دراسة الأدب الانجليزي (١٨٩١) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٠ .

ينقل حقائق أزلية ، فيصرف الجماهير عن التزاماتها الآتية ، مغذياً لديها روح الاحتمال وسماحة النفس ، ويضمن بذلك بقاء الملكية الخاصة . وكما حاول أرنولد في الأدب والعقيدة والله والكتاب المقدس أن يحوّل ما في المسيحية من ثرات مذهبية إلى جمهوريات * Sonorities موحية شعرياً ، هكذا تماماً كان من الواجب تحليّة دواء إيديولوجيا الطبقة الوسطى بـسكّر الأدب .

وثمة معنى آخر كانت فيه طبيعة الأدب « التجريبية » ملائمةً لإيديولوجياً . ذلك أن « التجربة » ليست موطن الإيديولوجيا ، والمكان الذي تمدّ فيه جنورها الأعمق وحسب ، وإنما هي أيضاً في شكلها الأدبي نوع من التحقق الذاتي البديل . فإن لم تكن تملك المال والوقت لزيارة الشرق الأقصى ، اللهم إلا كمجندي مأجور لدى الامبريالية البريطانية ، فإنّ بمقدورك دوماً أن « تجرب » هذه الزيارة بطريقة غير مباشرة بقراءة كونراد أو كيبلنغ . بل إن ذلك تبعاً لبعض النظريات الأدبية ليكون أكثر واقعية من التجوال في بانكوك . فالتجربة المُفقّرة حقاً لجماهير الشعب ، ذلك الإفقار الذي تولّده شروطهم الاجتماعية ، يمكن إكمالها بالأدب : وبدلاً من العمل لتغيير هذه الشروط يمكنك أن تحقّق رغبة أحد ما بحياة أكمل باعطائه رواية جين أوستن كبرياء وهوى (وهذا ما قام به أرنولد بتمكّن يكاد يتجاوز بكثير تمكّن أي من الذين سعوا إلى وراثة عباءته ، الأمر الذي يُسجّل له) .

(*) الجمهورية . هي قوة الوضوح السمي للصوت والتي تتحكم فيها عوامل مثل علو الصوت أو طوله .

وليس من غير دلالة ، إذأ ، أن « الانجليزي » كمبحث أكاديمي لم يتمأسس institutionalize أولاً في الجامعات بل في المعاهد الحرفية ومجامع العمال ودورات المحاضرات المستمرة (١١). حيث كان الانجليزي كلاسيكيات الانسان الفقير بالمعنى الحرفي للكلمة — طريقة لتقديم تعليم « ليبرالي » بخس لأولئك الذين هم خارج نطاق الحلقات السحرية للمدارس الخاصة وأوكسبريدج. وكان الإلحاح منذ البداية ، في أعمال رواد الانجليزي مثل ف.د.موريس وتشارلز كينغسلي ، على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وغرس روح التعاطف ، والافتخار القومي ، ونقل القيم « الأخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير — والذي لا يزال الصفة المميزة للدراسات الأدبية في انجلترا ، ومصدراً دائماً لحيرة المفكرين من ثقافات أخرى — كان جزءاً جوهرياً من المشروع الايديولوجي ؛ فنشوء « الانجليزي » متلازم بهذا القدر أو ذاك مع تبدل تاريخي في المعنى الحقيقي لمصطلح « أخلاقي » ، والذي كان أرنولد ، وهنري جيمس و ف . ر . ليفيس شُراحه النقديين الرئيسين . فلم تعد الأخلاقية تُفهم باعتبارها سُنّة مصاغة أو نظاماً أخلاقياً بَيّناً : وإنما انشغال حساس بكامل نوعية الحياة ذاتها ، وبالجزيئات غير المباشرة ، وذات الفوارق الدقيقة في التجربة الانسانية . وذلك يعني ، بعبارة أخرى ، أن الايديولوجيات الدينية

(١١) انظر ، ليونيل غوسمان ، « الأدب والتعليم » ، تاريخ أدبي جديد ، المجلد XIII العدد ٢ ، شتاء ١٩٨٢ ، ص ص ٣٤١ - ٣٧١ . وانظر أيضاً ، د . ج . بالمر ، نشوء الدراسات الانجليزية (لندن ، ١٩٦٥) .

(*) كلمة ناتجة عن جمع كلمتي أو كمفورد وكيمبردج ، وتدل عموماً على الجامعات الراقية من نمط هاتين الجامعتين .

السابقة قد فقدت قوتها ، وأن المطلوب هو نشر القيم الأخلاقية بصورة أكثر براعة ، نشرٌ يعمل من خلال « تجسيد درامي » لا من خلال تجريد مُلتَح . وبما أن هذه القيم ليست درامية في أي مكان آخر بالصورة الحيوية التي تتمتع بها في الأدب ، حيث تتضح « التجربة الملموسة » بكل ما في ضربة على الرأس من واقعية غير مشكوك بها ، فقد غدا الأدب أكثر من مجرد وصيفة للإيديولوجيا الأخلاقية : إنه الإيديولوجيا الأخلاقية للعصر الحديث ، وهذا ما حاول ف . ر . ليفيس أن يظهره في أعماله على نحو واضح .

ولم تكن الطبقة العاملة هي الطبقة الوحيدة المضطهدة في المجتمع الفيكتوري الذي أشرق عليه « الانجليزي » بصورة خاصة . فالأدب الانجليزي ، كما تقول شهادة اللجنة الملكية في عام ١٨٧٧ ، هو موضوع ملائم « للنساء . . . وللرجال من الدرجة الثانية والثالثة الذين (. . .) يعملون نُظَّاراً للمدارس (١٢) . ذلك أن ما يخلقه الانجليزي من آثار « مُلَيَّنَة » و « مؤنَّسَة » ، وهذه تعابير راح يستخدمها أنصاره بشكل متواتر ، هي مسن ضمن القوالب Stereotypes الايديولوجية عن جنس أنثوي feminine * بالمعنى الواضح للكلمة . ولقد سار

(١٢) أورده غوسمان « الأدب والتعليم » ، ص ص ٣٤١ - ٣٤٢ .

(*) ثمة تمييز بين feminine و femal حيث يمكن أن تنطبق الأولى أيضً على بعض الرجال ذوي الصفات الأنثوية ، أما الثانية فهي خاصة بجنس النساء حصراً . وهكذا فقد استخدمت « أنثوي » كمقابل للكلمة الأولى و « نسوي » كمقابل للكلمة الثانية ، خلافاً للشائع . أما كلمة femininism والتي شاعت ترجمتها بـ « نسوية » فقد استخدمت لها كلمة « أنثوية » حيث يمكن لكلا الجنسين أن ينصبرا هذه القفصية أو ينضموا في إطار هذه الحركة ، وكذلك لتفريقها كملذهب أو حركة عن الصفة « أنثوية » .

نشوء الانجليزي في انجلترا متوازياً مع دخول النساء التدريجي إلى مؤسسات التعليم العالي ، وهو الأمر الذي كان مُنْكَرًا عليهن من قبل ؛ وبما أن الانجليزي هو ضرب من العمل غير المرهق ، معني بالمشاعر الرقيقة وليس بالموضوعات الذكورية التي تُعنى بها « الفروع » الأكاديمية الأصلية ، فقد بدا ضرباً من اللامبحث non — subject ملائماً لخداع السيدات ، واللواتي كنَّ على أية حال مقصيات عن العلم والمهن . ولقد استهل السير آرثر كويلر كوتش ، أول استاذ للانجليزي في جامعة كيمبردج ، محاضرات ألقاها في قاعة كانت تغصّ بالنساء بعبارة « أيها السادة ». وعلى الرغم من أن المحاضرين الذكور المُحدّثين ربما يكونون قد غيّروا سلوكياتهم ، إلا أن الشروط الايديولوجية التي جعلت من الانجليزي مبحثاً جامعياً تقرؤه النساء لم تتغير .

بيد أن الانجليزي ، على الرغم من وجهه الانثوي ، اكتسب أيضاً وجهاً ذكورياً بتوالي سنوات القرن. فحقبة الترسخ الأكاديمي الانجليزي هي أيضاً حقبة إمبريالية متطورة في انجلترا . ومع التهديد الذي واجهته الرأسمالية البريطانية من قبل منافسيها الفتيين الألمانية والأميركية بسبقهما لها وتقدمهما عليها ، فإن الزحف والتدافع الدنيء من قبل الرأسمال الضخم لقنص بضع مناطق خلف البحار ، هذا التدافع الذي بلغ ذروته في الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، خلق حاجة ملّحة للإحساس برسالة وهوية قوميتين . ولذا فإنّ الهم الأساسي للدراسات الانجليزية لم يكن الأدب الانجليزي بقدر ما كان الأدب الانجليزي * : ومن هنا تركيزها على « شاعرينا القوميين » العظميين

(*) يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعة - التشديد - في تقديم المعنى. وقد آثرت الإبقاء عليها كما هي بدلا من القول : « لم يكن الأدب الانجليزي بقدر ما كان انجليزية الأدب » .

شكسبير وملتون، وعلى الاحساس بهوية وتقليد قوميين « عضويين » يمكن لدراسة الآداب الانسانية أن تجتد لهما أعضاء جدد . وفي هذه المرحلة وفي أوائل القرن العشرين ، كانت تقارير الهيئات التعليمية والأبحاث الرسمية في تدريس الانجليزي مفعمةً بإشارات الحنين إلى الجماعة « العضوية » في انجلترا الإلزابيثية حيث كان النبلاء والقاعيون يجدون مكان لقاء مشترك في المسرح الشكسبييري ، والتي يمكن إحيائها اليوم . وليس مصادفة أن مؤلف واحد من أشد التقارير الحكومية نفوذاً في هذا المجال ، تعليم الانجليزية في إنجلترا (١٩٢١) ، لم يكن سوى السير هنري نيوبولت ، الشاعر الوطني المتطرف المغمور ومقترب البيت خالده الذكر « لعب ! لعب ! والعبة اللعبة ! » . كما أشار كريس بالديك إلى أهمية إدخال الأدب الانجليزي في امتحانات الادارة المدنية في المرحلة الفيكتورية : حيث يمكن لخدم الامبريالية البريطانية ، بعد أن تزودوا بهذه النسخة المرزومة جيداً من كنوزهم الثقافية ، أن يتطلقوا قُدماً عبر البحار آمنين لإحساسهم بهويتهم القومية ، وقادرين على إظهار ذلك التفوق الثقافي للشعوب الكولونيالية الحاسدة (١٣) .

إن الانجليزي ، هذا المبحث الملائم للنساء ، والعمال وأوائك الراغبين في التأثير على السكان المحليين ، قد استغرق وقتاً طويلاً في

(*) القاعيون ، groundlings ، هم المشاهدون في المقاعد الأكثر رخصاً في مسرح .

(١٣) انظر ، بالديك ، « الرسالة الاجتماعية لدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٨ - ١١١ .

النفاذ إلى معاقل سلطة الطبقة الحاكمة في أكسفورد وكمبريدج . فهو مُحَدِّثُ نعمة وهاوٍ قياساً بالمباحث الأكاديمية ، ومن الصعب أن يفوى على التنافس الندّي مع فقه اللغة أو غيره من المباحث الصارمة ؛ وما دام كل جنتلمان انجليزي يقرأ أدبه في وقت الفراغ كيفما اتفق ، فما الهدف من إخضاع هذا الأدب الدراسة منظّمة ؟ وهكذا قاتلت الجامعاتان القديمتان قتالاً مُمخِّرة عنيف هذا المبحث الهاوي والمزعج : فلنكي يتحدد مبحث ما بوصفه مبحثاً أكاديمياً كان من الضروري أن يمكن تفحصه ، وبما أن الانجليزي لم يكن سوى قيل وقال تافهين عن الدوق الأدبي فقد كان من الصعب معرفة السبيل إلى جعله خالياً من المتعة بما يكفي لتأهيله كمسعى أكاديمي ملائم . ويمكن القول إن هذه واحدة من الإشكاليات القليلة التي ترافقت مع دراسة الانجليزي وتمّ حلها حلاً فعّالاً منذ ذلك الحين . ولعلنا لن نصدق إن لم نقرأ بأعيننا ما أظهره أول أستاذ فعلي لـ « الأدب » في أكسفورد ، السير وولتر رالي ، من اردراء غابث تجاه مبحثه (١٤) . فقد ظلّ رالي محتفظاً بمنصبه خلال السنوات المفضية إلى الحرب العالمية الأولى ، ويمكن أن نتلمس في كتاباته ارتياحاً لا ندلاع الحرب ، هذا الحدب الذي أتاح له أن يهجر تقلّبات الأدب الأنثوية ويغمس قامه في شيء أكثر رجولة - الدعاية الحربية . أما الطريقة الوحيدة التي بدا من المحتمل أن يبرر بها الانجليزي وجوده في الجامعتين القديمتين فكانت من خلال التمييز المنظم للخلود بينه وبين الكلاسيكيات ، لكن الكلاسيكيين لم يكونوا متحمسين لوجود هذه المحاكاة الساخرة بالقرب منهم .

(١٤) انظر المصدر السابق ، ص ص ١١٧ - ١٢٣ .

وإذا ما كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد عادت بالخير على السير وولتر رالي بهذا القدر أو ذاك ، مانحةً إياه هوية بطولية أكثر تعزية وبتوافق مع هوية سميّه الإليزابيثي* ، فإنها دلت أيضاً على انتصار الدراسات الانجليزية النهائي في أكسفورد وكيمبردج . ذلك أن فقه اللغة — وهو واحد من أشدّ أعداء الانجليزي تزمناً — كان مرتبطاً على نحو وثيق بالنفوذ الجرمانى ؛ وبما أن انجلترا كانت تخوض حرباً كبرى ضد ألمانيا ، فقد أصبح ممكناً تلطّيح سمعة فقه اللغة الكلاسيكي بوصفه شكلاً من الهراء التيتوني* . الثقيل الذي لا يمكن لأي شخص انجليزي أن يتحمله (١٥) . أما انتصار انجلترا على ألمانيا فكان يعني تجديداً للافتخار القومي ، ونهوضاً للوطنية التي لم يكن لها إلا أن تدعم قضية الانجليزي ؛ بيد أن صدمة الحرب العميقة ، ووضعها موضع سؤال كل افتراض ثقافي مُقتنع به في السابق ، ولدت في الوقت ذاته « مجاعة روحية » ، كما وصفها أحد المعلقين المعاصرين ، بدا أن الشعر يقدم جواباً لها . وإنها لفكرة مشدّبة تلك التي مفادها أننا ندين بدراسة الانجليزي الجامعية ، جزئياً على الأقل ، إلى مذبحة بلا معنى . فقد عادت الحرب العظمى ، ومجزرتها الخاصة ببلاغة الطبقة الحاكمة ، بالخير على بعض الأشكال الأشد صريراً من الشوفينية التي كان

(٥) المقصود هنا هو السر والتر رالي (١٥٥٤ - ١٦١٨) الملاح والمستكشف الذي تمتع بحظوة كبيرة في بلاط الملكة إليزابيث الأولى ، ثم أعدم .

(٥٥) التيتون Teuton ، شعب جرمانى أر سلتى قديم . وتعلق صفة تيتوني على الألماني أحياناً .

(١٥) انظر ، فرانسيس ملهون ، لحظّة « التمهّص » (لندن ، ١٩٧٩) ، ص

٢٠ - ٢٢ .

الانجليزي قد ازدهر عليها من قبل : وصار ممكناً وجود أشخاص
عديدين من أمثال والتر رالي بعد ويلفرد أوين . وهكذا ركب الانجليزي
إلى السلطة على ظهر قومية زمن الحرب ؛ لكنه مثل أيضاً بحثاً عن حلول
روحية من قبل طبقة حاكمة انجليزية كان إحساسها بالهوية قد اهتزّ على
نحو عميق ، وكانت نفسياتها مزروعة على نحو لا يمكن اجتثاثه بألوان
الرعب التي رأتها . فكان الأدب في الوقت ذاته عزاء وإعادة توكيد ،
وأرضية مألوفة يمكن للإنجليز إعادة تجميع أنفسهم عليها من أجل سبر
كابوس التاريخ وإيجاد بديل له .

* * *

كان معماريو المبحث الدراسي الجديد في كيمبردج برمتهم أفراداً
أمكنهم التحلّل من جريمةٍ ولأثمٍ دفع العمال الانجليز إلى تجاوز
الذروة . ذلك أن ف . ر . ليفيس كان قد خدم مع العناصر الطبية
في الجبهة ؛ وكانت كويني دوروثي روث ، والتي أصبحت لاحقاً
ك . و . ليفيس ، معفاة بوصفها امرأة من مثل هذه الأمور ، ثم لأنها
كانت ما تزال طفلة عند اندلاع الحرب . أما أ . أ . ريتشاردز فدخل
الجيش بعد تخرّجه ، وكان التلميذان المشهوران لهؤلاء الرواد ، ولیم
إمبسون و ل . سي . نايتس ، ما يزالان طفلين أيضاً في عام ١٩١٤ .
وعلاوةً ، فإن أبطال الانجليزي برمتهم أبناء طبقة اجتماعية بديلة لتلك
التي ساقّت بريطانيا إلى الحرب . فليفيس ابن تاجر الأدوات الموسيقية ،
و ك . د . روث ابنة تاجر أجواخ وجوارب ، و أ . أ . ريتشاردز
ابن مدير الأعمال في تشيشير . وكان من الواجب تكييف الانجليزي

على أيدي ذرية البرجوارية الصغيرة الأفاليمية ، وعدم الاكتفاء بما يفعله
الهواة النبلاء الذين شغلوا كراسي الأدب الأولى في الجامعات القديمة .
ومع أن هذه اللرية كانت من طبقة اجتماعية تدخل الجامعات التقليدية
للمرة الأولى ، إلا أنها كانت قادرة على تحديد وتحدي الافتراضات
الاجتماعية التي أمّلت أحكامها الأدبية ، وبطريقة لم يكن أنصار السر
آرثر كويلر كوتش قادرين عليها . فما من واحد بينهم كان قد عانى
مساوىء التعليم الأدبي الخالص المحبطة على شاكلة تعليم كويلر كوتش :
حيث انتقل ف : ر . ليفيس إلى الانجليزي قادماً من التاريخ ، واقتصرت
تلميذته ك : د . روث في عملها على السيكولوجيا .
والانثروبولوجيا الثقافية . وكان . أ . أ . ريتشاردز قد تمرّس في
العلوم العقلية والأخلاقية .

وفي تكييف الانجليزي وتحويله إلى فرع رصين ، نفس هؤلاء
الرجال والنساء افتراضات جيل ما قبل الحرب من الطبقة العليا : وما من
حركة بعدهم ضمن الدراسات الانجليزية حاولت أن تستعيد شجاعة
وجذرية وقفتههم . ففي أوائل العشرينات من هذا القرن لم يكن واضحاً
أبدأ ما يجعل الانجليزي جديراً بالدراسة ؛ ومع أوائل الثلاثينات أصبح
السؤال ما إذا كان أي شيء آخر يستحق تضييع الوقت عليه . فلم يعد
الانجليزي موضوع الدراسة الأجدر وحسب ، وإنما المسعى الحضاري
المتفوق ، والجوهر الروحي للتشكيلة الاجتماعية . وبعيداً عن تأسيس
مشروع هواة أو مشروع انطباعي ، كان الانجليزي ذلك النطاق الذي
انتعشت فيه مسائل الوجود البشري الأشد أهمية والتي شكّات

موضوعاً للتمحيص الأشد توتراً - ما الذي يعنيه أن تكون شخصاً ،
وأن تنخرط في علاقة هامة بآخرين ، وأن تعتدي من المركز الحروي
للقيم الجوهرية . والتمحيص Scrutiny هو اسم المجلة النقدية التي
أصدرها الليفييون في عام ١٩٣٢ ، والتي كان ينبغي من ثمّ تخطيها
في إخلاصها العنيد لمركزية الأخلاق في الدراسات الانجليزية ، وصلتها
الرثيقة الحاسمة بنوعية الحياة الاجتماعية ككل . وبصرف النظر عن
« فشل » أو « نجاح » التمهيص ، وعن إمكانية نقاش التقلب بين
تحيّز المؤسسة الأدبية المعادي لليفيية ونزق حركة التمهيص ذاتها ،
تبقى الحقيقة أن طلاب الانجليزي في انجلترا اليوم هم « ليفييون »
سواء أدر كوا ذلك أم لم يدر كوه ، وقد بدّلهم ذلك التدخل
intervention التاريخي على نحو لا دواء له . ولا حاجة اليوم لحمل بطاقة
الليفيي إلا بقدر الحاجة لحمل بطاقة الكوبرنيكي : فقد دخل ذلك
التيار في مجرى دم الدراسات الانجليزية في انجلترا مثلما أعاد
كوبرنيكوس تشكيل قناعاتنا الفلكية ، وأصبح شكلاً من الحكمة النقدية
العفوية راسخاً وسوخ اقتناعنا أن الأرض تدور حول الشمس . ولعل
القول إن « المناظرة الليفيية » قد ماتت هو الدليل الأكبر على انتصار
التمهيص .

رأى الليفييون أن السماح بانتصار أتباع السير آرثر كويلر
كوتش يعني تحويل النقد الأدبي إلى خط جابي تاريخياً وخالٍ من أية
أهمية تتمتع أهمية تفضيل المرء للبطاطا على البنندورة . وفي مواجهة
مثل هذا « الذوق » ، شدّد الليفييون على مركزية التحليل النقدي
الصارم ، والانتباه المنضبط إلى « الكلمات على الصفحة » . ولم يكن

إلحاحهم هذا ناجماً عن أسباب تقنية أو جمالية فحسب ، بل لصلته الوثائق بالأزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس مهساً في ذاته فقط ، وإنما لا نظوائه على طاقات إبداعية ساقها المجتمع « التجاري » لاتخاذ موقف دفاعي في كل مكان . وفي الأدب ، وربما في الأدب وحده ، كان ما يزال يتجلى تحسّس حيوي لاستخدام اللغة بصورة إبداعية ، بخلاف ما يظهره « مجتمع الجمهور » على نحو صارخ من تبخيس ماديّ * philistine لقيمة اللغة والثقافة التقليدية . فنوعية اللغة في مجتمع ما هي المؤشّر الأكثر تعبيراً عن الحياة الشخصية والاجتماعية في هذا المجتمع : والمجتمع الذي يكفّ عن إضفاء قيمة على الأدب هو مجتمع منغلق بصورة مميتة عن الدوافع التي تخلق وتؤازر أفضل ما في الحضارة الانسانية . ويمكن للمرء أن يتبين في السلوكيات manners المتحضرة لانجلترا الثامن عشر ، أو في المجتمع الزراعي « العضوي » و « الطبيعي » ، شكلاً من الحساسية الحيّة التي كان المجتمع الصناعي الحديث ليضمّر ويموت من دونها .

أن تكون طالباً يدرس الانجليزي في كيمبردج في أواخر عشرينات هذا القرن وثلاثيناته كان يعني أن تقع في شراك هذا الهجوم الضاري ، والعتيف على الخصائص الأشد تفاهة في الرأسمالية الصناعية . وإنه لمجزئ أن تعلم أنّ دراستك الانجليزي ليست أمراً قيماً وحسب بل أهم طريقة حياة يمكن تخيلها — إذ تساهم بطريقتك الخاصة المتواضعة في ردّ مجتمع القرن العشرين إلى الجماعة « العضوية » لانجلترا

(*) إن « مادي » كقابل لـ philistine ، هي ترجمة سيئة ، حيث تعني الكلمة الانجليزية الشخص الذي يقف موقفاً ماديّاً أو غير مكترث بوجه القيم الثقافية والفنية .

القرن السابع عشر ، وتنجوس القمة الأكثر تقدمة للحضارة ذاتها .
وسرعان ما تم تأهيل أولئك الذين وصلوا إلى كيمبردج بانضاج
متوقعين أن يقرؤوا بضع قصائد وروايات : ذلك أن الانجليزي ليس
مجرد فرع بين الأفرع الكثيرة وإنما المبحث الأكثر مركزية منها جميعاً ،
والمتفوق بما لا يقاس على القانون ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة
أو التاريخ . وإذا ما كان لهذه المباحث مكانتها التي اعترفت بها التمهيد
بتحفظ ، إلا أنها مكانة ينبغي تقييمها على محك الأدب ، الذي لم يكن
مبحثاً أكاديمياً بقدر ما كان سبراً روحياً يمسّ مصير الحضارة ذاتها .
وبعجراً مثيرة ، أعادت التمهيد رسم خارطة الأدب الانجليزي
بطرائق لم يشف النقد منها بشكل كامل مطلقاً . ويمرّ الشارع الرئيس
على هذه الخارطة عبر تشوسر ، وشكسبير ، وجونسون ، والجيمنسين ،
والميتافيزيقيين ، وبنيان ، وبوب ، وصموئيل جونسون ، وبليك ،
ووردورث ، وكيثس ، وأوستن ، وجورج إليوت ، وهوبكنز ،
وهنري جيمس ، وجوزيف كونراد ، وت . س . إليوت و د . ه .
لورنس . أما « الأدب الانجليزي » فهو : سينسر ، ودرایدن ، والدراما
في عهد إعادة الملكية ، وديفو ، وفيلدنغ ، وريتشاردسون ، وستيرن ،
وشيلي ، وبايرون ، وتينيسون ، وبراونينغ ، ومعظم الروائيين
الفيكتوريين ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ومعظم الكتاب بعد أن
أسس د . ه . لورنس شبكة من الطرق « ب »* التي يتخللها عدد قليل
تماماً من الأزقة المسدودة . وكان ديكنز في البداية خارجاً ثم أُدْخِلَ ؛

(*) يشير الحرف B إلى الشيء المعتبر ذا مقام ثان من حيث الترتيب . حسن ولكنه
دون الممتاز .

كما ضمّ "الانجليزي امرأتين ونصف" ، معتبراً أن إميلي برونتي حالة هامشية ، وكان كل مؤلفيه تقريباً محظوظين .

وإذ نبذت التمهّيص القيم « الأدبية » الصرفة ، فقد أكّدت على أن الكيفية التي يقيم بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق مع أحكام أعمق تتعلق بطبيعة التاريخ والمجتمع ككل : وإذ تواجهت مع مقاربات نقدية ترى أن "تشرّيح النصوص الأدبية عمل فظّ وجاف" ، ويكافئ في الميدان الأدبي أذية جسدية خطيرة ، فقد أعلنت من شأن التحليل الأشدّ ارتياباً ووسوسةً لهذه الموضوعات المقدسة إلى أبعد الحدود : وإذ أرعبها الافتراض الذي مفاده أن أي عمل مكتوب بانجليزية أنيقة هو عمل جيد إلى هذا الحد أو ذاك شأن أي عمل آخر ، فقد ألحت على التمييز الأشدّ صرامة بين نوعيتين أدبيتين مختلفتين : فبعض الأعمال « مكتوبة لتعيش » ، في حين أن بعضها الآخر ليست كذلك حتماً . ونظراً لاستياء ليفيس من جمالية النقد العرّ في التنسّكية ، فقد أحسّ في سنواته الأولى بالحاجة إلى طرح أسئلة اجتماعية وسياسية : حتى أنه علل النفس محترساً في فترة من الفترات بشكل من الشيوعية الاقتصادية : ولم تكن التمهّيص مجرد مجلة ، وإنما بذرة حملة صليبية أخلاقية وثقافية : حيث خرج أنصارها إلى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، ويغذّوا من خلال دراسة الأدب ذلك النوع من الاستجابات الغنية ، والمعتدة ، والناضجة ، والمميّزة ، والرصينة أخلاقياً (وكل هذه مصطلحات منتاحية في التمهّيص) والتي تُعيد الأفراد للبقاء في مجتمع مميّكن تثقل كاهله الرومانسيات البافهة ، والعمل المغترّب ، والإعلانات المبتذلة ووسائل الإعلام الجماهيري السوقية .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه لم يكن هنالك أبداً أي تفكير جدي في محاولة فعلية لتغيير هذا المجتمع ، اللهم إلا هو ليفيس قصير الأمد « بشكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية » . كما كان السعي إلى تحويل المجتمع الممكّن الذي ولد هذه الثقافة الذابلة أقل أهمية من السعي إلى الصمود أمامه . ويمكن الزعم ، بهذا المعنى ، أن التمهّص قد استسلمت منذ البداية . والشكل الوحيد الذي فكّرت في التغيير من خلاله هو التعليم : حيث أمِلَ التمهّصيون أن يطوروا ، من خلال انغماسهم في المؤسسات التعليمية ، حساسية خصبة ، وعضوية لدى أفراد مختارين من هنا وهناك ، يمكنهم من ثمّ أن ينقلوا هذه الحساسية إلى غيرهم . وفي هذا الإيمان بالتعليم ، كان ليفيس هو الوارث الحقيقي لما تيو أرنولد . وبما أن هؤلاء الأفراد كانوا مضطرين لأن يكونوا أقلّ قليلة ومتباعدة ، نظراً لمفاعيل « حضارة الجمهور » الغادرة ، فإن الأمل الواقعي الوحيد كان في إمكانية أن تعمل أقلية مثقفة ومستعدة للمعركة على إبقاء شعلة الثقافة وهاجة في الأرض الياب المعاصرة وتميرها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال اللاحقة . بيد أن هنالك أسساً فعلية للشك في أن التعليم يملك هذه القوة التحويلية التي نسبها إليه أرنولد وليفيس . فهو ، في النهاية ، جزء من المجتمع وليس حلاً له ؛ فمن سيعلّم المعلمين ، كما سأل ماركس مرة ؟ لكن التمهّص أوجدت هذا « الحل » المثالي لأنها كانت تعاف التفكير في حلّ سياسي . إنّ صرفك لدروسك الانجليزية في تنبيه أطفال المدارس إلى ألاعب الإعلانات أو الفقر اللساني في الصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وهي أكثر أهمية بالتأكيد من دفعهم إلى استظهار هجوم فرقة السلاح الخفيف . وقد

أسست التمهيد فعملًا مثل هذه « الدراسات الثقافية » في انجلترا ، وهي إحدى منجزاتها الباقية . بيد أن من الممكن أيضاً لفت أنظار الطلاب إلى أن الإعلانات والصحافة الشعبية لا توجد في شكلها الراهن إلا بسبب حافز الربح. فثقافة « الجمهور » ليست النتاج الحتمي للمجتمع « الصناعي » ، وإنما هي وليدة شكل محدد من الصناعة industrialism التي تنظم الانتاج من أجل الربح لا من أجل الاستعمال ، وتعنى بما سوف يباع وليس بما هو قيم . وما من سبب للزعم بأن مثل هذا النظام الاجتماعي غير قابل للتغيير ؛ لكن التغييرات الضرورية تتجاوز بكثير القراءة الحساسة لمسرحية الملك لير . لقد كان مشروع التمهيد في الوقت ذاته جذرياً بصورة مخيفة وعشياً عديم الجدوى في الواقع . وكما قال أحد المعلقين بدهاء ، فقد كان ثمة شعور بأن من الممكن تفادي انحطاط الغرب من خلال القراءة الدقيقة (١٦) . فهل كان صحيحاً حقاً أن الأدب يمكنه رد مفاعيل العمل الصناعي القاتلة ومادية Philistinism وسائل الإعلام على أعقابها ؟ إنه لمريح بلا شك أن يشعر المرء بالانتماء إلى الطليعة الأخلاقية للحضارة ذاتها بقراءة هنري جيمس ؛ ولكن ماذا عن كل أولئك البشر الذين لم يقرؤوا هنري جيمس ، والذين لم يسمعوا به أبداً ، والذين سيمضون بلا شك إلى قبورهم برضاً وهم يجهلون أن جيمس كان موجوداً ومضى ؟ ومن المؤكد أن هؤلاء البشر يؤلفون الغالبية الاجتماعية الساحقة ، فهل هم أغلاظ أخلاقياً وثافهون إنسانياً ومفلسون تخيلياً؟ لعل المرء يتحدث هنا عن أهله وأصدقائه ،

(١٦) انظر إمين رايت ، « ف . ر . ليفيس ، وحركة التمهيد والأزمة » ، في جون كلارك ، وآخرون (محررون) الثقافة والأزمة في بريطانيا الثلاثينات (لندن ، ١٩٧٩) ، ص ٤٨ .

ويحتاج بالتالي إلى توخّي الحذر نوعاً ما . فكثير من هؤلاء البشر يبدون جديين وذوي حسّ من الناحية الأخلاقية بما فيه الكفاية : ولم يظهروا أي نزوع خاص نحو الشروع بالقتل ، والسلب والنهب ، وحتى لو فعلوا فمن غير المحتمل أن نعزو ذلك إلى أنهم لم يقرأوا هنري جيمس . وهكذا فإن قضية التمهّيص كانت نخبوية بصورة لا مفرّ منها : فقد نمت عن تجاهل وانعدام للثقة عميقين حيال قدرات أولئك الذين لم يحالفهم الحظ بما يكفي فيقرأوا الانجليزي في داوونينغ كوليج . ويبدو أنها لم تتقبّل البشر « العاديين » إلا إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو قاطني أدغال « حيويين » من استراليا .

بيد أن هنالك ، أيضاً ، إشكالية أخرى هي إلى هذا الحد أو ذاك الوجه الآخر لهذه الاشكالية . فإن لم يكن كل أولئك الذين لا يميزون المعاطلة* enjambement أشراراً ومتوحشين ، فإن أولئك الذين يميزونها ليسوا قاطبةً أنقياء أخلاقياً . وكثير من الناس كانوا مستغرقين حقاً في ثقافة رفيعة ، لكن الثقافة الرفيعة لم تمنع بعضهم من الانخراط في نشاطات مثل الإشراف على قتل اليهود في أوروبا الوسطى بعد مرور عقد أو نحوه على ولادة التمهّيص . ولقد تمثّلت قوة النقد الليبسي في قدرته على تقديم جواب ، لم يستطع السير والتر رالي تقديمه ، على السؤال : لماذا نقرأ الأدب ؟ والجواب ، باختصار شديد ، هو أن الأدب يجعلك شخصاً أفضل . لكن بعض الأسباب الأخرى بدت أكثر إقناعاً . فعندما تحركت جيوش الحلفاء إلى معسكرات النجميع بعد بضع سنوات من تأسيس التمهّيص ، لكي

(*) المعاطلة : ارتباط معنى القافية في بيت شعري بمعنى البيت الذي يليه .

تعتقل الضباط الذين كانوا يصون ساعات فراغهم بقراءة مجلد لغوته ،
بدأ أن هنالك من يملك تبريراً ما لهذا العمل. وإذا ما كانت قراءة الأدب
تجعلك شخصاً أفضل ، فمن الصعب أن يكون ذلك بتلك الطرائق
المباشرة التي تمّ تخيلها بخفّة . ويمكنك أن تسبر « التقليد العظيم »
للواية الانجليزية وتعتقد أنك تطرح بذلك أسئلة قيّمة وأساسية — أسئلة
ذات صلة وثيقة بحيوات رجال ونساء صائعين في عمل المصانع
الرأسمالية العقيم . ولكن من الممكن أيضاً تصوّر أنك تنقطع انقطاعاً
هدّاماً عن هؤلاء الرجال والنساء ، الذين هم أبداً قليلاً ، ربما ، في
إدراك الكيفية التي يُحدّثُ بها التعاضل الشعري حركة توازنٍ جسدي.

ولعل الأصول الطبقيّة لمعماريي الانجليزي ، الذين يتمتعون إلى
الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ، هي ذات صلة وثيقة في هذا الصدد.
فالتحميصيون ، الانشقاقيون * ، سكان الأقاليم ، المجدّون ، وذوو
الضمير الأخلاقي الحيّ ، لم يجدوا صعوبة في الإشارة إلى الهواية
الطائشة لدى السادة الانجليز من الطبقة العليا الذين شغلوا كراسي الأدب
الأولى في الجامعتين القديمتين . فهؤلاء الرجال كانوا من صنف آخر
يختلف عن صنفهم : من صنف لا يميل ابن صاحب المتجر وابنة
تاجر الأجواخ إلى احترامه ، بوصفه نخبة اجتماعية كانت قد أقصت
أمثالهما عن الجامعتين القديمتين . بيد أن الطبقة الوسطى الدنيا التي أبدت
عداءً عميقاً تجاه الارستقراطية العاجزة الجائمة فوقها ، عملت بجِد
أيضاً كي تميّز نفسها عن الطبقة العاملة الواقعة تحتها ، تلك الطبقة.

(*) تيارديني بروتسنتي خارج على الكنيسة الانجليزية .

التي كان ثمة دوماً خطر الانحدار إلى صفوفها . ومن هذا التجاذب ambivalence الاجتماعي نشأت التمحيص : راديكالية فيما يتعلق بالمؤسسة الأكاديمية الأدبية ، ومحافظة حيال جماهير الشعب . صحيح أن اهتمامها العنيف بـ « المعايير » قد تحدت الهواة النبلاء الذين كانوا يشعرون أن وولتر سافاج لاندور ربما كان ساحراً تماماً على طريقته شأنه شأن جون ماتون ، لكنها طرحت في الوقت ذاته اختبارات دقيقة على كل من يحاول شق طريقه عنوة في اللعبة . وكان المكسب هو واحدة Singleness الهدف الراسخة ، غير الملوثة بتفاهات متلوفي الخمرة من جهة وبابتذال « الجمهور » من الجهة الأخرى . أما الخسارة فكانت انعزالية isolationism عميقة وشديدة : ففسد أصبحت التمحيص نخبه دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، بوصفها « مركزية » بينما هي هامشية في الحقيقة ، وتحسب نفسها كيمبردج « الفعلية » بينما كانت كيمبردج الفعلية مشغولة بانكار مواقعها الأكاديمية عليها ، وتنصور نفسها طليعة الحضارة في حين كانت تمجد بحنين ذلك الكل العضوي من عمال المزارع في القرن السابع عشر .

والواقعة الأكيدة الوحيدة بشأن المجتمع العضوي هي أنه ماضٍ على النوام ، كما يقول ريموند وايمز (١٧) . فالمجتمعات العضوية هي مجرد أساطير ملائمة للهجوم على الحياة المميكنة في الرأسمالية الصناعية الحديثة والسخرية منها . وبما أن التمحيصيون عجزوا عن تقديم بديل سياسي لهذا النظام الاجتماعي ، فقد جاؤوا ببديل « تاريخي »

(١٧) انظر الريف والمدينة (لندن ، ١٩٧٣) ، ص ص ٩ - ١٢ .

عوضاً عنه ، كما فعل الرومانسيون تماماً من قبل . وبالطبع ، فقد ألحوا على أن ليس ثمة رجعة بالمعنى الحرفي إلى العصر الذهبي ، الأمر الذي يهتم بالإلحاح عليه كل كاتب انجائزي تقريباً ممن أكدوا على مزاعم يوطوبيا تاريخية ما . لكن الموضوع الذي تلبّث فيه المجتمع العضوي بالنسبة لليبيسيين كان في استخدامات معينة للغة الانجائزية . فلغة المجتمع التجاري كانت مجردة وتعاني من فقر الدم : حيث فقدت تماسها مع الجذور الحية للتجربة الحسية . أما في الكتابة « الانجائزية » حقاً ، فقد « جسدت » اللغة « بشكل ملموس » مثل هذه التجربة المحسوسة : ذلك أن الأدب الانجائزي الحقيقي غني من الناحية اللفظية ، ومعقد ، وحسي ومحدّد ، ولكي نرسم الوضع بصورة كاريكاتورية ، فإن القصيدة الأفضل هي تلك التي تُقَرَأ بصوت عال أشبه بقرمشة تفاحة . أما « صحّة » و « حيوية » هذه اللغة فهي نتاج حضارة « عاقلة » Sane : إنها تجسّد كلاً إبداعياً كان قد ضاع تاريخياً ، وقراءة الأدب بالتالي هي استعادة تماس حيوي مع جذور كينونتنا الخاصة . وبمعنى ما ، فإن الأدب هو مجتمع عضوي بكل ما فيه : وهو مهم لأنه ليس أقل من إيديولوجيا اجتماعية كاملة .

إن الإيمان الليبيسي بـ « الهوية الانجائزية الجوهرية » * essential Englishness — أي اقتناعه بأن بعض أنواع الانجائزي هي أكثر انجائزية من غيرها — هو نوع من النسخة البرجوازية الصغيرة

(*) تنبغي الإشارة هنا إلى أن « العروبة » ، على سبيل المثال ، هي الكلمة التي نستخدمها للإشارة إلى الهوية العربية . في حين يصعب تدبر مثل هذه الكلمة فيما يخص الهوية الانجائزية ولذا وضعت « الهوية الانجائزية » مقابل Englishness

لشوفينية للطبقة العليا التي كانت قد ساعدت أصلاً في ولادة الانجليزي .
فمثل هذه المغالاة الهائجة في الوطنية كانت أقل جلاءً بعد عام ١٩١٨ ،
حالما بدأ المحاربون السابقون وطلاب الطبقة الوسطى المدعومون من
الدولة يسربون روحية ethos المدرسة الخاصة في أوكسبريدج ، وهكذا
كانت « الهوية الانجليزية » بديلاً متواضعاً وعامياً لتلك المغالاة . والانجليزي
كمبحث دراسي كان جزئياً وليد تبدل تدريجي في النبرة الطبقيّة ضمن
الثقافة الانجليزية : فلم تكن « الهوية الانجليزية » قضية غلو إمبريالي في
الوطنية بقدر ما كانت قضية رقص ريفي ؛ ولم تكن عالميةً واستقرائية بقدر
ما كانت قروية ، وشعبوية وأقاليمية . وإذا ما كانت قد شجبت افتراضات
السّر والترالي الضعيفة في واحد من المستويات ، إلا أنها تضافرت معها
في مستوى آخر . وكانت شوفينية مُعدّلة من قبل طبقة اجتماعية جديدة ،
استطاعت بقليل من الجهد أن ترى أنها متجذرة في « الشعب الانجليزي »
لجون بنيان وليس في طبقة مغلقة حاكمة ومتنفجة . أما مهمتها فهي حراسة
الحوية الناشطة للانجليزية الشكسبيرية من الدايلي هيرالد ، ومن اللغات
المنحوسة كالفرنسية حيث الكلمات عاجزة عن تجسيد معانيها الخاصة
بشكل ملموس . وتستند هذه الفكرة عن اللغة إلى محاكاة mimeticism
ساذجة : تقول هذه النظرية إن الكلمات تكون في أحسن صحتها حين
تقارب شرط الأشياء ، وبذلك تكف عن كونها كلمات . واللغة تكون
مغتربة أو متفسخة مالم تنحشر في الأنسجة الفيزيائية للتجربة الفعلية ،
وتنغمس في العصارات العفنة للحياة الواقعية . وبالتسلح بهذه الثقة بالهوية
الانجليزية الجوهرية ، أمكن طرد الكتاب اللاتينيين والمتحررين لفظياً
(مثل ملتون وشيلي) وتخصيص المكانة الرفيعة لـ « الملموس درامياً »

(مثل دَنْ وهوبكتر) . ولم يخطر في البال أبداً أن إعادة تخريط الحقل الأدبي هذه هي مجرد بناء لتقليد قابل للنقاش ، تمليه تصورات إيديولوجية مسبقة محددة : وإنما كان ثمة شعور بأن مثل هؤلاء المؤلفين يحسدون تماماً جوهر الهوية الانجليزية .

والحقيقة أن الخارطة الأدبية كانت مرسومة من قبل في مكان آخر ، ومن قبل جماعة نقدية كان لها تأثيرها الشديد على ليفيس . ففي عام ١٩١٥ قدّم إلى لندن ت.س . إليوت ، ابن العائلة الاستقرائية في سان لويس والتي كان قد تأكل دورها التقليدي في القيادة الثقافية بفعل الطبقة الوسطى الصناعية لأمتها ذاتها (١٨) . وبما أن إليوت كان نافرأً مثل التمهيص من عقم الرأسمالية الصناعية الروحي ، فقد رأى بديلاً في حياة الجنوب الأميركي - ذلك المرشح الآخر لمجتمع عضوي مُحَيَّر ، حيث لا يزال الدم والنسْل يحتفظان بأهميتهما . ووصل إليوت إلى انجلترا منعزلاً ثقافياً وروحياً ، وبدأ القيام بعملية إنقاذ وتدمير شاملين لتقاليد الأدبية ، فيما وُصِفَ بحق أنه « عمل الأميركيّة الثقافية الفدّ الذي لا يبدو أن هذا القرن قادر على إنتاج ما يضاهيه في طموحه (١٩) » . وسرعان ما تمت ترقية الشعراء المتأففيزيقيين والمسرحيين الجيمسيين ؛ أما ماتون والرومانسيين فأُطِيحَ بهم بفضاظة وعنف ، كما تمّ استيراد نتائج أوروبية منتقاة ، بما في ذلك الرمزيين .

وكان هذا ، كما هو الحال مع التمهيص ، أكثر بكثير من مجرد إعادة تقييم « أدبية » : ولم يكن يعكس أقل من قراءة سياسية كاملة

(١٨) انظر غابرييل بيرسون ، « إليوت : استخدام أميركي للرمزية » ، في غراهام مارتن (محرر) ، إليوت كما يرى (لندن ، ١٩٧٠) ص ٩٧ - ١٠٠ .
(١٩) غراهام مارتن ، مصدر سابق ، المدخل ، ص ٢٢ .

للتاريخ الانجليزي . ففي أوائل القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانغليكانية مازالان مزدهرتين ، أبرز شعراء مثل جون دكن وجورج هربرت (وكلاهما انغليكانيان محافظان) وحدة الحساسية ، وانصهاراً سهلاً للفكر والشعور . وكانت اللغة في تماس مباشر مع التجربة الحسية ، والدكاء متربعا « على قمة الحواس » ، وكان أن تملك فكراً أمراً مادياً شأنه شأن أن تشم وردة . ومع نهاية القرن ، سقط الانجليزي من هذا الفردوس . وأدت حرب أهلية عنيفة إلى الإطاحة برأس الملك ، ودمرت بيوريتانية الطبقة الدنيا الكنيسة ، أما القوى التي كان عليها أن تأتي بمجتمع علماني Secular حديث — علم ، وديمقراطية ، وعقلانية ، وفردانية اقتصادية — فكانت في صعود . أما الانجليزي فكان في انحدار على طول الخط منذ مرحلة أندرومارفل وصاعداً . وفي فترة ما من القرن السابع عشر على الرغم من أن إليوت ليس متيقناً من التاريخ الدقيق ، بدأ « تفكك الحساسية » بالانطلاق : فلم يعد التفكير مثل الشم ، وانزاحت اللغة عن التجربة وتحللت منها ، وكانت النتيجة كارثة جون ملتون الأدبية ، الذي خدر اللغة الانجليزية وحولها إلى طقوس جافة وعقيمة . وبالطبع ، فقد كان ملتون ثورياً بيوريتانياً أيضاً ، الأمر الذي يبدو ذا صلة وثيقة بنفور إليوت ، كما كان جزءاً من التقليد الراديكالي الانشقاقي العظيم في إنجلترا والذي أنتج ف . ر . ليفيس نفسه ، في حين تدعو إلى السخرية حقاً مسارعة هذا الأخير إلى تبني حكم إليوت على الفردوس المفقود . وبعد ملتون ، واصلت حساسية الانجليزي تفككها إلى أنصاف منفصلة : حيث أمكن لبعض الشعراء أن يفكروا ولكن لا أن يشعروا ، في حين أمكن لغيرهم أن يشعروا ولكن لا أن يفكروا . وانحط الأدب

الانجليزي إلى رومانسية وفيكتورية Victorianism: ونفشت بقوة هرطقات «العبقرية الشعرية» و «الشخصية» و «النور الداخلي» ، وكلها مذاهب فوضوية في مجتمع فقد إيمانه الجمعي وانحدر إلى فردانية ضالة. ولم يبدأ الأدب الانجليزي باسترداد صحته وخسارته . إلى أن أطلت ت. س . إليوت .

إنّ ما انقض عليه إليوت في الواقع كان كامل الايديولوجيا الليبرالية للطبقة الوسطى ، أي الايديولوجيا الرسمية الحاكمة في المجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردانية الاقتصادية ، هي العقائد المنحرفة ، الخاصة بأولئك المطرودين من جنة المجتمع العضوي السعيدة ، والذين ليس لديهم مايتكثون عليه سوى موارد الفردية الخاصة بالحديرة بالازدراء . أما الحل الخاص الذي يقدمه إليوت فهو سلطوية authoritarianism يمينية متطرفة : حيث ينبغي على الرجال والنساء أن يضحوا بـ « شخصياتهم » وآرائهم المتواضعة من أجل نظام لاشخصي impersonal order . وهذا النظام اللاشخصي ، في مجال الأدب ، هو التقليد (٢٠) Tradition . وتقاليد إليوت ، مثل أي أي تقليد آخر ، هو في الواقع انتقائي جداً : ويبدو أن مبدؤه الحاكم حقاً ليس مايجعل أعمال الماضي قيمة بصورة أبدية بقدر كونه مايساعد ت. س . إليوت على كتابة شعره الخاص . وهكذا يتشرب هذا البناء الاعتباري قوة سلطة مطلقة ، وهنا المفارقة . فالأعمال الأدبية الرئيسية ، تبعاً لإليوت ، تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً ، والذي يعاد تعريفه في بعض الأحيان مع دخول تحفة جديدة . ذلك أن الكلاسيكيات الموجودة ضمن

(٢٠) انظر « التقليد والموهبة الفردية » ، في ت . س . إليوت ، مقالات مختارة (لندن ، ١٩٦٣)

حيز التقليد الضيق تعيد ترتيب مواقعها بكياسة كي تفسح مكاناً للوافد الجديد ، وتبدو على ضوءه مختلفة ؛ بيد أن هذا الوافد مضطر من حيث المبدأ لأن يكون محتوى بصورة ما ضمن التقليد وعلى طول الخط لكي ينال قبولاً . وبالتالي فإن دخوله يعمل على توكيد القيم المركزية لهذا التقليد . وبعبارة أخرى ؛ فإن من غير الممكن أخذ التقليد على حين غرة : فهو يتنبأ بصورة غامضة نوعاً ما بالأعمال الرئيسة التي لم تكتب بعد ، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال ستؤدي ، حالاً يتم انتاجها ، إلى إعادة تقييم التقليد ذاته ، إلا أنه سيتمكن من ازديادها إلى حوصلته بسهولة . حيث لا يمكن لعمل أدبي أن يكون قيماً إلا بوجوده في التقليد . شأن المسيحي الذي لا يمكن أن يكون آمناً إلا بعيشه في الله ، وكل شعر قد يكون أدباً لكن بعض الشعر وحسب هو الأدب ، تبعاً لسريان التقليد فيه أم عدم سريانه . وهذا أمر مأسخز وغامض مثل نعمة إلهية : ذلك أن التقليد ، شأنه شأن الله القدير أو ملك مطلق غريب الأطوار ، يمسك فضله في بعض الأحيان عن بعض الأعمال الأدبية « الرئيسة » ذائعة الصيت ويهبه بدلاً من ذلك لنص هزيل متواضع مغمور في غابات التاريخ الخلفية . أما عضوية النادي فهي مقتصرة على المدعويين وحدهم : لأن بعض الكتاب فقط ، مثل ت.س. إليوت ، هم الذين يكتشفون أن التقليد (أو « العقل الأوروبي » ، كما يدعوا إليوت أحياناً) متفجر في داخلهم ، ولكن هذا الأمر ليس ميزة شخصية ، شأنه في ذلك شأن تلقي النعمة الإلهية التي لا يمكنك أن تفعل حياها شيئاً مهماً على أية حال . وهكذا تتيح لك عضوية التقليد أن تكون سلطوياً ومتواضعاً منكرراً لذاتك في آن واحد ، وهي تركيبة وجد إليوت لاحقاً أنها تكون متاحة أكثر عبر عضوية الكنيسة المسيحية .

وفي المجال السياسي ، اتخذ دفاع إلبوت عن السلطة authority أشكالا عديدة. فقد غازل الحركة الفرنسية شبه الفاشية Action Francaise ، وصدرت عنه إشارات سلبية عديدة تجاه اليهود . وبعد تحوله إلى المسيحية في منتصف العشرينات دافع عن مجتمع ريفي واسع النطاق تديره بضع « عائلات عريقة » ونخبة صغيرة من المفكرين اللاهوتيين شديدة الشبه به هو نفسه . وسيكون معظم البشر في مثل هذا المجتمع مسيحيين ، وبما أن رأي إلبوت في قدرة البشر على اعتناق أي شيء مهما يكن هو رأي محافظ إلى حد التطرف ، فإن هذا الإيمان الديني سيكون لا واعياً إلى حد بعيد ، وسيظل حياً في إيقاع الفصول . أما الفترة التي تم فيها تقديم هذا الدواء الشامل لإصلاح المجتمع الحديث على نطاق عالمي فهي تقريباً الفترة التي كانت فيها جيوش هتلر تزحف إلى بولندا .

إن الميزة التي تتمتع بها لغة مشدودة إلى التجربة باحكام هي ، بالنسبة لإلبوت ، أنها تمكن الشاعر من تجاوز تجريدات الفكر العقلاني الميتة والاستيلاء على قرائه من خلال « قشرة المنخ ، والجملة العصبية ، وجهاز الهضم (٢١) » . فالشعر ليس أن تورط عقل القارئ : وليس مهماً في الحقيقة ماتعنيه قصيدة فعلياً . ويعترف إلبوت أنه شخصياً لا يهتم أبداً للتأويلات الغريبة التي تخضع لها أعماله الخاصة . فالمعنى ليس سوى رشوة نافهة تلقى للقارئ لكي تبقى ذاهاً متحيراً . بينما تمضي القصيدة خلصة لتؤثر فيه بطرائق مادية ولا واعية أشد . والواقع هو أن إلبوت ، ذا المعرفة الواسعة ، ومؤلف القصائد الصعبة فكرياً ، قد نمت عن الاحتقار كاه

(٢١) « الشعراء الميتاليزيقيون » ، المصدر السابق ، ص ٢٩٠ .

لذكاء أي لا عقلائي يميني . فقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية الخاصة بالطبقة الوسطى قد استهلكت : ولم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، على الأقل في الوقت الذي تغطي فيه ملايين الجثث ساحات القتال في أوروبا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة الوسطى ؛ وعلى الشاعر أن يدلف خلف هذه الأفكار الرائفة ويطور لغة حسية تقيم « انصالاً مباشراً مع الأعصاب » . وعليه أن ينتقي كلمات ذات « شبكة من الجذور المجسّسة تبلغ إلى أعماق المخاوف والرغبات (٢٢) » وصوراً غامضة موحية تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التي يجتبرها كل الرجال والنساء على حد سواء . ولعل المجتمع العضوي يواصل العيش على الرغم من كل شيء ، ولو في اللاوعي الجمعي وحسب ؛ ولعل في النفس رموزاً وإيقاعات عميقة معينة ، هي أنماط أصلية archetypes لا يبدلها التاريخ ، ويمدح للشاعر أن يلامسها ويحييها . أما أزمة المجمع الأوروبي — الحرب الكونية ، والصراع الطبقي الحاد ، وإخفاق الاقتصادات الرأسمالية — فربما يمكن حلها بأن يدير المرء قفاه للتاريخ كلياً ويضع الأسطورة مكانه . إن الملك الصياد * ، وصوراً كامنة للولادة ، والموت والانبعاث تكمن عميقاً تحت الرأسمالية المالية وربما تكتشف الكائنات البشرية فيها هوية مشتركة . وتبعاً للملك فقد نشر إليوت قصيدته الأرض اليباب في عام ١٩٢٢ ، والتي تعلن أن ديانات الخصب تحمل مفتاح الخلاص للغرب . كما نشرت قنانيته الفضائحية في جبهة قتال من

(٢٢) « بن جونسون » ، ص ١٥٥ .

(*) الملك الصياد : أسطورة استخدمها إليوت شعرياً في قصيدة الأرض اليباب . وهي أسطورة قديمة اتخذت شكلاً مسيحياً في الحكايات المتعلقة بالكأس المقدسة .

أجل أشد الغايات تخافاً : تقنيات تقناع الوعي الرتيب لتُحيي في القارئ
إحساساً بالهوية المشتركة في الدم والأحشاء .

إن لرأي إليوت الذي مفاده أن اللغة قد أصبحت بانحة وعديمة الحدود
في المجتمع الصناعي وغير ملائمة للشعر ، صلاته وألفته مع الشكلائية
الروسية ، كما يشاطره إياه أيضاً عزرا باوند ، وت.إ. هولم والحركة الصورية .
Imagist movement فالشعر ، وقد أفسده الرومانسيون ، أصبح أمراً نائياً ،
مُغشياً وملئاً بالمشاعر الفياصة والرقيقة . وأصبحت اللغة ناعمة وفقدت
فحولتها : وهي بحاجة لأن تتصلب من جديد ، وتتنقى وتُجعل كالصخر ،
وأن تستعيد صلتها مع العالم المادي (الفيزيقي) . وعلى القصيدة الصورية .
المثالية أن تكون مسألة ثلاثة أبيات من الصور الخشنة الصارمة ، مثل أمر
يزعق به ضابط في الجيش . أما الانفعالات فكانت مخملطة ومشوّهة ،
جزءاً من حقبة مُجَعَّجَةٍ ذات عاطفة فردانية - ليبرالية طنانة ويجب أن
تخضع الآن لعالم المجتمع الحديث الميكانيكي اللانساني . وبالنسبة لـ
د . هـ . لورنس ، كانت « الانفعالات » ، و « الشخصية » و « الأنا »
غير موثوقة أيضاً ، وعليها أن تفسح مجالاً لقوة لاشخصية قاسية ومتحجرة
هي قوة الحياة الخلاقة - العفوية . ومرة أخرى ، كانت السياسة خلف
الموقف النقدي : لقد انتهت ليبرالية الطبقة الوسطى وينبغي استبدالها بنسخة
ما من ذلك الانضباط المذكوري ، القاسي الذي سيسكتشفه باوند في
الفاشية .

إن التمحيص ، في البداية على الأقل ، لم تتخذ طريق الردة اليمينية
المتطرفة . وعلى العكس ، فقد كانت بمثابة الخندق الأخير للإنسانية
humanism الليبرالية ، معنية ، بخلاف إليوت وباوند ، بالقيمة الفريدة

للفرد وبما هو إبداعي في العلاقات بين الأشخاص interpersonal. ولخصت التمهيد هذه القيم بوصفها « الحياة » ، هذه الكلمة التي جعلت التمهيد من عدم القدرة على تعريفها نوعاً من الفضيلة . ولو طلبت تحديداً نظرياً واضحاً لقضية التمهيد ، لكان يقال لك عندها إنك جاهل جهلاً مطبقاً : فأنت إما أن تشعر بالحياة أو لا . والأدب العظيم هو أدب مفتوح على الحياة باجلال ، وماهية الحياة يمكن إيضاحها من خلال الأدب العظيم . والقضية دائرية ، بدئية ، تصمد أمام كل نقاش ، وتعكس الحالة الشللية المغلفة لليفيسيين أنفسهم . فليس واضحاً مثلاً في صف من تضعك الحياة في الإضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بحضورها الرنان في الشعر منسجماً مع الصادقة على بطالة الجماهير . والمكان الذي نجد فيه الحياة شغالة بصورة إبداعية أكثر من أي مكان آخر هو كتابات د . هـ. لورنس ، الذي دافع عنه ليفيس منذ وقت مبكر ؛ بالرغم من أن « الحياة الخلاقة – العفوية » لدى لورنس بدت متعايشة بسعادة ونجاح مع الجنسية Sexualism والعرقية والسلطوية الأشد فوعة ، ويدعو أن قلة فقط من التمهيديين هي التي استاءت لهذا التناقض . فقد تم إلى هذا الحد أو ذاك حذف تلك الخصائص اليمينية المتطرفة التي تقاسمها لورنس مع لايوت وباوند – أي ذلك الاحتقار العارم للقيم الليبرالية والديمقراطية ، والإذعان العبودي للسلطة اللاشخصية : وهكذا تمت إعادة بناء لورنس بصورة فعالة بوصفه إنسانوياً ليبرالياً ، وتم رفع شأنه بوصفه ذروة « التقليد العظيم » الظاهرة

(*) نميز بين الجنسية والتي تشير إلى مذهب قائم على التفريق بين الجنسين ؛ وبين الجنسية sexuality والتي هي كلمة شاملة لجميع الصفات والظواهر ومظاهر السلوك الشخصية والاجتماعية المرتبطة بالجنس .

في القصص الانجليزي منذ جين أوستن وحتى جورج إليوت ، وهنري جيمس وجوريف كونراد .

وكان ليفيس محقاً حين تبين في الوجه المقبول من د . هـ . لورنس نقداً لاذعاً للإنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فلورنس ، مثل ليفيس نفسه ، كان من بين أشياء أخرى وارثاً لخط القرن التاسع عشر من الاحتجاج الرومانسي على عبودية الأجر المميكنة في الرأسمالية ، واضطهادها الاجتماعي المُحْطَب وتخريبها الثقافي . لكن رفض كل من لورنس وليفيس القيام بتحليل سياسي للنظام الذي عارضاه ، لم يترك لهما سوى الكلام عن الحياة الخلقة — العفوية والذي يغدو أكثر تجريداً كلما ازداد إلحاحه على الملموس . وحين لم يَعُدْ واضحاً أن الاستجابة لما رُفِلَ حول طاولة الحاققة الدراسية تعني تحويل العمل المميكن الذي يقوم به عمال المصانع ، تحولت إنسانية ليفيس الليبرالية إلى أسلحة للردة السياسية الأشد تفاهة . ولقد بقيت التمحيص حتى عام ١٩٥٣ ، وعاش ليفيس حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن الحياة في هذه المراحل المتأخرة كانت تستلزم عداءً عنيفاً للتعليم الشعبي ، ومعارضة عنيدة للمذيع وارتياباً أعمى بأن « للإدمان على التافزيون » صلة قوية بالمطالبة بإسهام الطالب في التعليم العالي . وكان من الواجب شجب المجتمع « البنتامي — التكنولوجي * » شجباً لا رجعة عنه بوصفه « فُتدِماً ومؤدياً إلى الفدامة ** » : ويبدو أن هذه كانت هي النتيجة

(*) جيرمي بنتام (١٧٤٨ - ١٨٣٢) . فيلسوف وأخلاقي انجليزي وكاتب في القانون . أرجع في نظريته في الأخلاق كل دوافع السلوك الانساني إما إلى اللذة أو الألم ، موحداً بذلك بين الأخلاق والمنفعة الناشئة عن فعل ما (المذهب النفقي) .
(**) الفدامة أو القماءة Cretinism هي خلل خلقي في هرمون الغدة الدرقية يؤدي إلى إعاقة عقلية وبدنية .

النهائية للتدقيق النقدي الصارم . لقد كان على ليفيس في مراحلهِ الأخيرة أن يلتزم لزوال الجنتلمان الانجليزي ، ذلك أن الدولار كان قد دار دورة كاملة .

• • •

يرتبط اسم ليفيس ارتباطاً وثيقاً بـ « النقد التطبيقي » و « القراءة الدقيقة » ، وتوضع بعض أعماله المنشورة في مصاف النقد الانجليزي الرائد ، والأشد مهارة في هذا القرن . وحرى بنا أن نتأمل قليلاً في مصطلح « النقد التطبيقي » هذا . فالنقد التطبيقي هو منهج يرفض هراء الآداب الحميلة ولا يخاف من تناول النص على حدة ، كما يفترض أيضاً أن بمقدورك الحكم على « العظمة » و « الأهمية » الأدبيين بتسليط انتباه مركّز على القصائد أو القطع النثرية المعزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وبالنظر إلى افتراضات التمحيص ، فليس ثمة إشكالية هنا في الواقع : بما أن الأدب يكون « بصحة جيدة » healthy حين يبدي شعوراً ملموساً بالتجربة المباشرة ، يمكنك إذاً أن تحكم على ذلك من خلال قصاصة من النثر بالثقة نفسها التي يمكن لطبيب أن يحكم بها إن كنت مريضاً أم لا من خلال تعداده لضربات قلبك وانتباهه إلى أوجع جلدك . ولا حاجة لتخصّص العمل في سياقه التاريخي ، أو حتى لمناقشة بنية الأفكار التي يتكلم عليها . فالمهم هو تقييم النبوة والحساسية في مقطع محدد ، و « وضعه في مكانة » محددة ثم الانتقال إلى المقطع الذي يليه . أما ما يجعل هذا الإجراء أكثر من مجرد

شكل صارم من تذوق الحمرة فليس واضحاً . ذلك أن ماقد يدعوه الانطباعيون «منشياً» قد تدعوه أنت «قوياً معتقاً». وإذا ما كانت الحياة مصطاحاً فضة اضماً وضبابياً جداً ، فإن التقنيات النقدية المخصصة لاكتشافها تبدو ضيقة جداً بالانسجام مع ذلك . وما أن النقد التطبيقي ذاته مهدد بأن يغدو مسعىً ذرائعياً جداً بالنسبة لحركة لا تعنى بأقل من مصير الحضارة ذاتها ، فقد كان الليفيسيون بحاجة لتدعيمه بـ «ميتافيزيقا» ، وقد وجدوا في أعمال د. ه. اورنس واحدة جاهزة. وما أن الحياة ليست نظاماً نظرياً وإنما مسألة بدايات وحدوس خاصة ، فإن بمقدورك دوماً أن تستند إلى هذه البدايات في مهاجمة أنظمة الآخرين . وما أن الحياة هي أيضاً قيمة مطلقة بقدر ما يمكنك أن تتخيل ، فإن بمقدورك بالمثل أن تستخدمها في توبيخ أو تلك التفعيين والتجريبيين الذين لا يرون أبعد من أنوفهم. ويمكنك أن تمضي ماشية من الوقت عابراً من إحدى هاتين الجبهتين إلى الأخرى ، تبعاً لآخاه نير ان العدو. والحياة مبدأً متافيزيقي قاسٍ ويطيني بقدر ما ترعب ، يفصل بين خراف الأدب وما عزه بيقين لإنجيلي . ولكنه لا يتجلى أبداً إلا في تحديدات وتفصيلات ملموسة ، ولذا لا يؤسس حداً ذاته أية نظرية منظمة ويكون بالتالي محصناً ضد أي هجوم .

و « القراءة الدقيقة » أيضاً هي عبارة جديدة بتفحصها . وهي مثل النقد التطبيقي تعني تأويلاً تحليلياً مفصلاً ، يوفر ترياقاً قيسماً ضد اللغو الجمالي ؛ ولكن يبدو أيضاً أنها تنطوي على اتهام لكل مدارس النقد السابقة بأنها لم تقرأ أكثر من معدل ثلاث كلمات في السطر الواحد . والدعوة إلى

(٥) مولداً للنشوة والسعادة وباعثاً عليها .

القراءة الدقيقة تقوم ، في الواقع ، بأكثر من مجرد التأكيد على توجيه الانتباه الكافي إلى النص . فهي تشير حتماً إلى انتباه إلى شيء محدد دون غيره من الأشياء : إلى « الكلمات على الصفحة » وليس إلى السياقات التي تنتجها وتحيط بها . وهي تنطوي على تحديد limiting وتركيز للاهتمام - وهو تحديد كان الكلام الأدبي بأمس الحاجة إليه وهو يتنقل خالي البال وعلى غير هدى من نسيج لغة تينيسون إلى طول لحيته . بيد أن القراءة الدقيقة ، في إزالتها هذه الأشياء التي لا صلة لها بالموضوع والمليئة بالنوادر والحكايا ، كانت تضع موضع إخراج كثير من الأشياء الأخرى : حيث شجعت الوهم الذي مفاده أن أية قطعة لغوية ، « أدبية » كانت أم غير أدبية ، يمكن دراستها بشكل واف أو حتى فهمها بمعزل عن أي شيء آخر . وكانت هذه بدايات « تشيي » - reification العمل الأدبي ، ومعالجته كموضوع في ذاته ، والتي اكتملت وتم لها النصر في النقد الأميركي الجديد .

إن الصلة الرئيسة بين إنجليزي كيمبرج والنقد الأميركي الجديد هي أعمال الناقد الكيمبرجي أ . أ . ريتشاردز . وإذا ما كان ليفيس قد سعى إلى خلاص النقد بتحويله إلى ما يكاد أن يكون ديناً ، مقتضياً بذلك خطى ماتيو أرنولد ، فإن ريتشاردز سعى في أعماله في العشرينات إلى إقامة النقد على قاعدة راسخة من المبادئ الخاصة بـ « علمية » شائعة الأنف . كما أن نثر ريتشاردز الرقيق الشاحب يتعارض بشكل موحٍ مع الكثافة والقوة الملتوية في نثر اللفيفي . ويحاول ريتشاردز أن يبين أن المجتمع في أزمة لأن التغير التاريخي ، والاكتشاف العلمي بخاصة ، قد عرّى الأساطير التقليدية التي اعتاش عليها الرجال والنساء وحطّ من قيمتها .

ولذا فقد اضطرب توازن النفس البشرية الدقيق اضطراباً خطيراً ، وبما أن الدين لم يعد قادراً على إعادة الاتزان إليها ، فإن على الشعر أن يضطلع بهذا العمل بدلاً منه . فالشعر ، كما يلاحظ ريتشاردز بارتجالية مذهلة ، « قادر على إنقاذنا ، وهو وسيلة مؤهلة تماماً للتغلب على الفوضى » (٢٣) . وريتشاردز ، مثل أرنولد ، يقدم الأدب بوصفه إيديولوجيا واعية من أجل إعادة بناء النظام الاجتماعي ، وذلك في سنوات التمزق الاجتماعي ، والانهيار الاقتصادي . والاضطراب السياسي التي تلت الحرب العظمى .

يزعم ريتشاردز أن العلم الحديث هو نموذج المعرفة الحقة ، لكنه يتخلى عن شيء مرغوب به من الناحية الانفعالية . فهو لا يلي مطالبته الشعب بأجوبة على الأسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، ويكتفي بدلاً من ذلك بالإجابة على السؤال « كيف ؟ » . ومع أن ريتشاردز لا يعتقد أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » أسئلة أصيلة ، إلا أنه يسلم بشهامة وسخاء أن معظم الناس تعتبرها كذلك ؛ ويجب بالتالي تقديم بعض الأجوبة الزائفة على هذه الأسئلة الزائفة وإلا فمن المحتمل أن يتهاوى المجتمع . ودور الشعر هو أن يقدم مثل هذه الأجوبة الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » وليست « مرجعية » ، نوع من « القول الزائف » الذي يبدو وكأنه يصنف العالم بينما هو في الحقيقة ينظم مشاعرنا تجاهه بطرائق مُشَبَّعة ومُرْصَّية ليس إلا . والنوع الأشد فاعلية من الشعر هو ذاك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل قدر من الصراع أو الإحباط . أما من دون هذا العلاج النفسي ، فمن المحتمل أن تنهار معايير القيمة تحت ضربات « الإمكانات المشؤومة للسينما ومكبر الصوت » (٢٤) . .

(٢٣) العلم والشعر (لندن ، ١٩٢٦) ، ص ٨٢ - ٨٣ .

(٢٤) مبادئ النقد الأدبي (لندن ، ١٩٦٣) ، ص ٣٢ .

إن النموذج الكمي القياسي ، والسلوكي للعقل عند ريتشاردز هو في الواقع جزء من الاشكالية الاجتماعية التي اقترح لها حلاً . فعوضاً عن مساءلة وجهة النظر الاغترابية التي ترى العلم بمثابة أداة محضه ، و«مرجع» حيادي ، يقرّ ريتشاردز هذه الفانتازيا الوضعية ويسعى من ثمّ بطريقة عرجاء إلى تزويدها بشيء ما أكثر بهجة . وفي حين شنّ ليفيس حرباً على « البنتميين – التكنولوجيين » ، فإن ريتشاردز حاول أن يتفوق عليهم في لعبتهم ذاتها . وهكذا أقام صلة بين نظرية نفعية عن القيمة ناقصة ومتخلفة وبين نظرة إلى التجربة الانسانية جمالية في جوهرها (فالغن ، كما يزعم ريتشاردز ، يطال كل التجارب الممتازة) ، كما قدّم الشعر بوصفه وسيلة « استرضاء حاذق » لفوضوية الوجود الحديث . فحين لا يمكن حل التناقضات التاريخية حلاً واقعياً ، يمكن استرضائها على نحو منسجم بوصفها «دوافع» سيكولوجية منفصلة ضمن العقل التأملي . أما الفعل فليس مرغوباً به ، ذلك أنه يتزع إلى إعاقة أي توازن كامل بين الدوافع . ويلاحظ ريتشاردز أن « الحياة لا يمكن أن تكون هائلة مادامت الاستجابات الأولية مضطربة فيها وغير منظمة (٢٥) » . وتنظيم الدوافع الدنيا الجامحة وغير الخاضعة لقانون سوف يضمن بصورة فعالة بقاء الدوافع الأرفع ، وهو بقاء متعلق حقاً بهذا التنظيم على نحو له دلالته .

إن النقد الأميركي الجديد ، الذي ازدهر منذ أواخر الثلاثينات وحتى الخمسينات ، موسوم على نحو عميق بهذه التعاليم المذهبية . ومن الشائع عموماً أن النقد الجديد يضم أعمال إليوت ، وريتشاردز وربما أيضاً أعمال

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

ليفيس ووليم إمبسون ، إضافة إلى عدد من نقاد الأدب الأميركيين ، مثل جون كراورانسوم ، ووليم . ك . ومسات ، وكليفت بروكس ، وآلن تيت ، ومونرو بيردزلي ور . ب . بلاكفور . ومما له دلالة أن هذه الحركة الأميركية تضرب بجذورها في الجنوب المتخلف اقتصادياً - في منطقة الدم والنسب التقليدية حيث ألقى ت . س . إليوت الشاب نظراته الأولى على المجتمع العضوي . والواقع أن الجنوب ، في مرحلة النقد الأمريكي الجديد ، كان خاضعاً لتصنيع سريع ، وتعزوه الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن المثقفين الجنوبيين « التقليديين » مثل جون كراورانسوم ، الذي أعطى للنقد الجديد اسمه * ، كان لا يزال بمقدورهم أن يحدوا فيه بديلاً « جمالياً » لعقلانية الشمال الرأسمالي العلمية العقيمة . ولما كان رانسوم منخلاً روحياً مثل ت . س . إليوت من جراء الغزو الصناعي ، فقد وجد ملاذاً أولاً في ما يسمى حركة الآبقين الأدبية * في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية اليمينية في الثلاثينات . وبدأت تبلور إيديولوجيا النقد الجديد : فالعقلانية العلمية كانت تنهب « الحياة الجمالية » وتتلفها في الجنوب القديم ، والتجربة الانسانية تُعَرَّى من خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلاً ممكناً . فالاستجابة الشعرية ، بخلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسي لموضوعها : فهي ليست مسألة إدراك عقلي ، وإنما أمر فعال يربطنا « بجسد العالم » * * * برابطة دينية في جوهرها . ويمكن ،

(*) كتب رانسوم كتاباً بعنوان « النقد الجديد » أحدث منه الحركة اسمها

(**) جماعة من الشعراء والنقاد في الولايات الجنوبية الأميركية كانوا يجتمعون معاً في أوائل العشرينات وأصدروا مجلة عنوانها « الآبق » وكانت هذه الجماعة تقليدية في الشعر والسياسة . كما كانت متدية وعارضت التطور الصناعي والمدني للشمال . وكان من بين أعضاء هذه الحركة آلن تيت ، ورانسوم ، ودونالد دافيدسون وروبرت بن وارين .

(***) جسد العالم ، عنوان كتاب لجون كراورانسوم .

عبر الفن ، أن نستعيد عالماً مغرباً بكل ما فيه من تنوع خصب . والشعر ، بوصفه صيغة تأملية في جوهره ، لا يدفعنا إلى تعيير العالم وإنما إلى احترامه كما هو ، ويعلمنا أن تقاربه باتضاع نزيه .

إن النقد الجديد ، بعبارة أخرى ، مثل التمهيط ، هو إيديولوجيا انتلجنسيا منخاعة ، مهزومة اختلقت في الأدب ما لم تستطع أن تحققه في الواقع . وكان الشعر هو الدين الجديد ، وملاًذاً مفعماً بالحنين من اغترابات الرأسمالية الصناعية . أما القصيدة ذاتها فهي كتيمة على البحث العقلاني شأنها شأن الله ذاته : وهي لا توجد إلا بوصفها موضوعاً منغلقاً على ذاتها ، وبكراً على نحو غامض لم تسمها يد في كينونتها الخاصة الفريدة . والقصيدة هي ما لا يمكن شرحه ، أو التعبير عنه بأية لغة عدا ذاته : فكل جزء من أجزائها منطوي على الأجزاء الأخرى في وحدة عضوية معقدة وانها كلها هو نوع من التجديف . ولذا فقد كان النص الأدبي ، عند النقد الجديد شأنه عند ريتشاردر ، واقعاً في شرك ما يمكن أن ندعوه مصطلحات « وظيفية » : فكما طورت السوسيولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجاً لمجتمع « خالٍ من الصراع » ، كل عنصر فيه « متكيف » مع كل عنصر آخر ، هكذا تحت القصيدة كل خلاف ، وشدوذ وتناقض في تعاون متناسق بين خصائصها العديدة . أما الفكرتان الأساسيتان فهما « التماسك » و « التكامل » ؛ ولكن إذا كان على القصيدة أن تحدث لدى القارئ موقفاً إيديولوجياً محدداً من العالم – وليكن موقف قبول تأملي مثلاً – فإن هذا الإلحاح على التماسك الداخلي لا يمكن دفعه إلى نقطة تكون القصيدة عندها منقطعة تماماً عن الواقع ، ومستغرقة على نحو ناهر في كينونتها الخاصة المستقلة . ولذا كان ضرورياً ضمّر هذا التشديد على وحدة النص الداخلية

مع التأكيد على أن العمل « يتماثل » ، عبر هذه الوحدة ، مع الواقع ذاته بمعنى ما . وبعبارة أخرى ، لقد قصّر النقد الجليد عن بلوغ مابلته شكلائية مكتملة ، فمزجها بخرافة مع نوع من التجريبية — أي مع قناعة بأن خطاب القصيدة « مشتمل » بصورة ما على الواقع في داخله .

ولكي تصبح القصيدة موضوعاً في ذاتها حقاً ، كان على النقد الجليد أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارئ . أما ريتشاردز فقد افترض بسداجة أن القصيدة ليست سوى وسط شفاف يمكن أن نرصد من خلاله سيرورات الشاعر السيكلوجية : فالقراءة أمر يقتصر على أن نعيد في عقلنا الخاص خلق الحالة الذهنية للمؤلف . والحقيقة أن كثيراً من النقد الأدبي التقليدي كان مقتنعاً بهذا الرأي بصور أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وتكمن قيمته الرئيسة في إتاحتها لنا مدخلاً إلى صميم نفسياتهم . بيد أن ثمة إشكاليات عديدة في هذا الموقف . فهو أولاً يختزل الأدب كله إلى شكل مُقنّع من السيرة الذاتية autobiography : وكأننا لا نقرأ الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً أدبية ، وإنما بوصفها مجرد طرائق غير مباشرة للتعرف على أحد ما . أما الشيء الآخر ، فهو أن هذه النظرة تستلزم القول إن الأعمال الأدبية هي في الحقيقة « تعبيرات » عن عقل المؤلف . الأمر الذي لا يبدو أنه طريقة ملائمة لمناقشة Little Red Riding Hood أو أغنية حب غزلي رفيعة في أسلوبها . وحتى لو امتلكت مدخلاً إلى عقل شكسبير حينما أقرأ هاملت ، فما الهدف من هذا القول ، مادام كل ما امتلكته من مدخل إلى عقله هو نص هاملت ؟ ولماذا لا أكتفي بالقول بدلاً من ذلك إنني أقرأ هاملت ، حيث لم يترك شكسبير ما يدل على عقله سوى المسرحية ذاتها ؟ وهل كان « ما في عقله »

مختلفاً عما كتبه ، وكيف لنا أن نعرف ؟ وهل كان يعرف هو نفسه ما كان في عقله ؟ وهل يمتلك الكتاب دوماً معانيهم الخاصة امتلاكاً كاملاً ؟

وبالمقابل فقد قطع النقاد الجدد بجرأة مع نظرية الرجل العظيم في الأدب، مؤكدين أن مقاصد المؤلف في الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليست ذات صلة بتأويل نصه أو نصها. ولا يمكن أيضاً للاستجابات الانفعالية لدى قراء محددين أن تختلط بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعني ماتعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدّها القارئ منها (٢٦). فالعنى عام وموضوعي . منقوش في لغة النص الأدبي ذاتها ، وليس مسألة « دافع » شبحي مزعوم في رأس مؤلف مات منذ زمن بعيد ، أو دلالات خصوصية اعتباطية قد ينسبها قارئ إلى كلمات هذا المؤلف . وسوف نقّلب وجهة النظر على أوجهها في الفصل الثاني ، أما الآن فينبغي أن ندرك أن مواقف النقاد الجدد من هذه المسائل وثيقة الارتباط بالحاحم على تحويل القصيدة إلى موضوع مُكْتَفٍ بذاته، صلب ومادي مثل آنية أو أيقونة . فقد أصبحت القصيدة هيئة تأخذ حيزاً مكانياً وليست سيرورة زمانية . ومضى تحرير النص من المؤلف والقارئ يداً بيد مع فك ارتباطاته بأي سياق اجتماعي أو تاريخي . صحيح أن المرء بحاجة لمعرفة ماعنته كلمات القصيدة لقراءها الأصليين ، لكن هذا الضرب التقني تماماً من المعرفة التاريخية كان النوع الوحيد المسموح به . وكان

(٢٦) انظر « المغالطة القصيدة » و « المغالطة الوجدانية » في وليم . ك . ومسات و مونرو بيردزلي ، الأيقونة اللغوية (نيويورك ، ١٩٥٨) .

الأدب حلاً للمشكلات الاجتماعية وليس جزءاً منها ؛ أما القصيدة
فينبغي أن تُنتزع حرّةً من حطام التاريخ وتُرفع إلى مكانة مهية فوقه .
إن ما فعله النقد الجديد ، في الواقع ، هو تحويل القصيدة إلى صنم .
ولذا ما كان ريتشاردز قد « نزع مادية » dematerialized النص ، مختزلاً
إياه إلى نافذة شفافة تطل على نفسية المؤلف ، فإن النقاد الأميركيون الجدد
أعادوا إليه ماديته بعنف وإفراط ، فلم يعد يبدو بوصفه سيورة معنى
بقدر ما يبدو بمثابة شيء بأربع زوايا وواجهة من اللور . ولأنها لمراقبة
ساخرة ، فالنظام الاجتماعي الذي احتج عليه هذا الشعر كان حافلاً
بهذه الأنواع من « التشبيح » ، مُحَوِّلاً البشر ، والسرورات والمؤسسات إلى
« أشياء » . وهكذا تشربت القصيدة النقدية الجديدة ، شأنها شأن الرمر
الرومانسي ، سلطة صوفية مطلقة لا تحتل أية مناقشة عقلانية . والنقد
الجديد ، مثل معظم النظريات الأدبية الأخرى التي تفحصناها إلى الآن ،
هو في جدره لا عقلانية مكتملة ، ومرتطة ارتباطاً صميمياً بالعقيدة الدينية
(كان العديد من قادة النقاد الأميركيين الجدد مسيحيين) وبسياسة « الدم
والرأب » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعني أن النقاد الجدد
كان معادياً للتحليل النقدي ، أكثر من معاداة التمهيص له . وفي حين
نزع بعض الرومانسيين الأوائل إلى الانحناء باجلال صامت أمام لغز النص
الذي لا يُسبر غوره ، تعهّد النقاد الجدد بالرعاية المتأنية تقنيات التشريح
النقدي الأشد حزماً وعناداً . والدافع الذي حثهم على التأكيد على مكانة
العمل « الموضوعية » هو ذاته الذي قادهم أيضاً إلى تطوير طريقة
« موضوعية » صارمة في تحليها . ويقوم النظر النقدي الجديد النمطي في
قصيدة ما باستقصاء متشدد لـ « توتراتها » ، و « مفارقاتها » و « تجاذباتها »

المتنوعة، مُظهرًا كيف ننحل وتتكامل من خلال بنيتها المتينة . فلنكن
يكون الشعر هو المجتمع العضوي الحديد بحد ذاته ، والانحلال النهائي
للعلم ، والمادية ، ويضع حداً لأفول جنوب ملاك العبيد « الجميل » ،
عليه ألا يستسلم للانطباعية النقدية أو الذاتية المفتقرة إلى الحيوية .

وعلاوة ، فقد تطور النقد الحديد في سنوات كان فيها النقد الأدبي
في أميركا الشمالية يكافح كي يغدو « محترفاً » ، ومُعتزفاً به كفرع
أكاديمي محترم . وكانت مدفعية أدواته النقدية وسيلة لمنازلة العلوم الصارمة
.منازلة الندّ للندّ ، وذلك في مجتمع يشكل فيه هذا العلم معيار المعرفة
المهيمن . وبالرغم من أن هذه الحركة بدأت حياتها كتكملة أو بديل
انسانويين للمجتمع التكنوقراطي ، إلا أنها وجدت نفسها تعيد إنتاج هذه
التكنوقراطية في مناهجها الخاصة . وهكذا اندمج المتمرد في صورة سيده ،
وما إن جاءت الأربعينات والخمسينات حتى تم اختياره بسرعة بالغة من
قبل المؤسسة الأكاديمية كزميل فيها . وبدا النقد الحديد وكأنه الشيء
الأشدّ طبيعية في عالم النقد الأدبي ؛ وكان من الصعب في الحقيقة تخيل أنه
لم يكن كذلك في الأصل . إن الرحلة الشاقة والطويلة من ناشفيل ،
وتينيسي ، ومقر الآبقين ، إلى جامعات آيفي لينغ على الشاطئ الشرقي
قد تمت .

ثمة سببان وجيهان على الأقل للاحتفاء الذي لقيه النقد الحديد في
الأكاديميات . الأول ، هو أنه قدم منهجاً تعليمياً (بيد اغوجياً) ملائماً
لواكبة عدد الطلاب المتنامي (٢٧) . فتوزيع قصيدة مقتضبة على الطلاب

(٢٧) انظر ريتشارد أوهمان ، انجليزي في أميركا (نيويورك ، ١٩٧٦) ،

الفصل الرابع .

لدراستها هو أخف ثقلاً من انشاء مقرر يتناول الروايات العالمية العظيمة. أما السبب الثاني، فهو أن نظرة النقد الجليد إلى القصيدة بوصفها توازناً دقيقاً لمواقف متنافسة ، وتسوية نزيهة بين دوافع متعاكسة ، قد نشت تماماً أنها جذابة للمثقفين الليبراليين الشكوكيين الذين أربكتهم عقائد الحرب الباردة المتضاربة . فأن تقرأ قصيدة على الطريقة النقدية الجليدة يعني أن تسلم نفسك للاشيء : فكل ما ياقنك إياه هذا الشعر هو « النزاهة » ، والرفض الهادئ ، والتأمل ، والعدل والمعصوم . وهو لا يدفعك إلى معارضة المكارثية أو المطالبة بمزيد من الحقوق المدنية بقدر ما يدفعك إلى اختبار مثل هذه الضغوط بوصفها جزئية وحسب ، ومتوازنة بانسجام لأريب فيه في مكان ما من العالم مع نقائصها المتممة . وهذه ، بعبارة أخرى ، وصفة للعطالة السياسية ، وبالتالي للإذعان حيال الوضع السياسي الراهن . وبالطبع ، فقد كان ثمة حدود لهذه التعددية الحميدة : فالقصيدة ، كما يقول كلينت بروكس ، هي « توحيد » المواقف في تراتبية (هيراركية) خاضعة لموقف كلي وحاكم (٢٨) . فالتعددية حسنة تماماً ، شريطة ألا تنتهك النظام التراتبي ، والاحتمالات المتعددة في نسيج القصيدة لها نكهتها اللذيذة ، مادامت بنيتها الحاكمة تبقى سليمة لاتمس . أما التناقضات فينبغي تحملها ، طالما أنها تلتحم في النهاية بانسجام مع بعضها بعضاً . إن حدود النقد الجليد هي في جوهرها حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كراورانسوم هي « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، والتي تحقق أهداف الدولة

(٢٨) المزهريّة حسنة الصنع (لندن ، ١٩٤٩) ، ص ١٨٩ .

دون أن تهدر الحقوق الشخصية لمواطنيها (٢٩) ». ولأنه لمن الشائق أن نعرف ما الذي كان ليفعله العبيد الجنوبيون بمثل هذا التأكيد .

ربما لاحظ القارئ أن « الأدب » قد تحول تدريجياً إلى « الشعر » ، في أعمال هذا العدد القليل من النقاد الذين أشرت إليهم آنفاً . حيث اهتم النقد الجديد ورتشاردز بالقصائد بصورة تكاد تكون حصرية ؛ ومدّ إليوت يديه إلى المسرحية لكنه لم يمددهما إلى الرواية ؛ وإذا ما كان ف. ر. ليفيس قد غني بالرواية إلا أنه تفحصها تحت عنوان « القصيدة الدرامية » — أي بوصفها أي شيء ماعدا الرواية . والواقع أن معظم النظريات الأدبية « تضع في المقدمة » وبصورة لا واعية جنساً أدبياً محدداً ، وتستمد من ذلك آراءها العامة ؛ ولأنه لمن الشائق أن نتتبع هذه السيرة عبر تاريخ النظرية الأدبية، فنحدد الشكل الأدبي الخاص الذي يُستخدَم بمثابة النموذج . وفي حالة النظرية الأدبية الحديثة ، كان للإنزياح نحو الشعر دلالة الخاصة . ذلك أن الشعر من بين الأجناس الأدبية كلها هو الجنس الأشد انغلاقاً عن التاريخ في الظاهر ، والجنس الذي قد تتجلى فيه الحساسية بشكلها الأنقى والأقل تلوثاً بما هو اجتماعي ، في حين من الصعب أن نرى تريسترام شاندي أو الحرب والسلام بمثابة بنيتين من التجاذبات الرمزية منظمين بأحكام . بيد أن النقاد الذين تحدثت عنهم للتو لم يهتموا ، حتى ضمن الشعر ، بما يمكن أن نطلق عليه للتبسيط اسم « الفكر » . فكتابات إليوت النقدية تتمّ عن غياب غير عادي للاهتمام بما يقوله العمل الأدبي فعلياً : حيث يقصر اهتمامه على خصائص اللغة ،

(٢٩) النقد الجديد (نورفولك ، كن ، ١٩٤١) ، ص ٥٤ .

وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والتجربة . وما يعتبره إليوت عملاً « كلاسيكياً » هو عمل ينبع من بنية قناعات مشتركة ، ولكن ماهية هذه القناعات هي أقل أهمية عنده من واقعة أنها مشتركة عموماً . أما عند ريتشاردز ، فازعاج القناعات هو عائق أكيد يحول دون التقدير الأدبي : والانفعال القوي الذي نشعر به عند قراءة قصيدة قد نشعر به مثل قناعة ، لكن هذا ليس سوى شرط زائف آخر . وليفيس وحده ينجو من هذه الشكلائية ، حيث يرى أن الوحدة الشكلية المعقدة للعمل ، و « انفتاحه المهيّب على الحياة » ، هما وجهان لعملية واحدة . بيد أن أعماله تنزع ، عملياً ، إلى الفصل بين نقد « شكلي » للشعر ونقد « أخلاقي » للقص .

أشرت من قبل إلى أن الناقد الإنجليزي وليم إمبسون يُصنّف في بعض الأحيان ضمن النقد الجديد ؛ إلا أن من المثير أكثر في الواقع قراءته بوصفه خصماً عنيداً لمذاهبهم الرئيسة . وما يجعل إمبسون يبدو ناقداً جديداً هو أسلوبه المتشدد والعاصر في التحليل ، والبراعة الارتجالية المثيرة في التقاط أدق الفروقات في المعنى الأدبي ؛ لكنه يضع كل هذا في خدمة عقلانية ليبرالية قديمة الطراز متنافرة بعمق مع الباطنية esotericism الرمزية لدى أمثال إليوت أو بروكس . وإمبسون ، في أعماله الرئيسة سبعة أنماط من الالتباس (١٩٣٠) ، وبعض نماذج الشعر الرعوي (١٩٣٥) ، وبنية الكلمات المعقدة (١٩٥١) وإله ملتون (١٩٦١) يصب « دوشاً » بارداً من الحس السليم common sense الإنجليزي الحقيقي على ضروب التقوى الحماسية تلك ، الأمر الواضح في أسلوبه النثري المسطح عمداً ، والمكبوح ، والعامي الأثيري المرح . وفي حين يفصل النقد

الجديد النص عن أي خطاب عقلائي أو سياق اجتماعي ، يشدد إمبسون
بجراحة على معالجة الشعر بوصفه نوعاً Species من اللغة « الاعتيادية »
يمكن شرحه بصورة عقلانية ونمطاً من النطق متصل بطرائقنا العادية في
القول والعمل . كما أن إمبسون « قصدي » صراحة ، يأخذ في حسابه
ما يُحتمل أن يكون المؤلف قد عناه ويؤوله بأشد طرائق الانجليزي سخاءً
وتهذيباً . فالعمل الأدبي بالنسبة لإمبسون هو ذو نهاية مفتوحة وليس
موضوعاً مغلقاً وكتيماً : ويقتضي فهمه التقاط السياقات العامة التي يتم فيها
استخدام الكلمات اجتماعياً ، وليس مجرد السعي خلف نماذج التماسك
اللفظي الداخلي ، وهي سياقات من المحتمل دوماً أن تكون غير محددة .
ومن الشائق أن نضع « التباسات » إمبسون الشهيرة قبالة « المفارقة »
paradox ، و « المفارقة الساخرة » irony ، و « التجاذب » ambivalence
لدى النقد الجديد . حيث تشير هذه المصطلحات الأخيرة إلى الالتحام
الاقتصادي بين معنيين متعاكسين ولكنهما متتامان : والقصيدة النقدية
الجديدة هي بنية محكمة من هذه النقائض antitheses التي لا تتهدد
أبدًا حاجتنا إلى التماسك لأنها تقبل الانحلال على الدوام في بنية مغلقة .
أما التباسات إمبسون ، من جهة أخرى ، فلا يمكن أبدًا تثبيتها تثبيتاً نهائياً :
فهي تشير إلى الأماكن التي تتلعم فيها لغة القصيدة ، أو نزحف أو توميء
إلى ما يتعدّاها ، ملمحة تلميحاً خصباً إلى سياق للمعنى كامن لا يُستنفد .
وفي حين تُبقي التجاذبات المقللة القارئ خارج بنيتها ، وترده إلى سلبية
مُعجبة ، فإن « الالتباس » يتوسل لإسهام القارئ أو القارئة الفعال : ذلك
أن « الالتباس » كما عرفه إمبسون هو « أي فارق لفظي دقيق ، مهما
يكن ضئيلاً » ، يفسح في المجال لارتكاسات متبدلة تجاه القطعة اللغوية

ذاتها (٣٠) ». واستجابة القارئ هي ما يساعد على الالتباس ، وهي استجابة لا تتوقف على القصيدة وحدها . فعند ريتشاردز والنقاد الجدد ، نجد أن معنى كلمة شعرية ما هو « سياقي » بصورة جذرية ، أي وظيفة للتنظيم اللفظي الداخلي في القصيدة . أما عند إمبسون ، فنجد أن القارئ يجلب إلى العمل ، وبصورة لا مفر منها ، سياقات خطابية اجتماعية كاملة ، وافتراضات ضمنية فيما يتعلق بالفهم قد يتحداه النص ولكنه يشكل معها كلاً متصلاً أيضاً . أن شعرية Poetics إمبسون هي شعرية ليبرالية ، اجتماعية وديمقراطية ، يدفعها مزاجها وحساسيتها المحيرران للاحتكام إلى توقعات القارئ العام ومشاركاته الوجدانية المحتملة وليس إلى التقنيات التكنوقراطية لدى الناقد المتخصص .

إلا أن لحسن إمبسون السليم حدوده الصارمة ، مثل كل حس انجليزي سليم . فإمبسون هو ذاك العقلاني المتنور من الطراز القديم والذي يمكن القول إن ثقته بالتهذيب ، والتعقل ، والمشاركات الوجدانية الانسانية والطبيعة الانسانية العامة جذابة بقدر ما هي مشوهة . فهو ينهمك في استجواب نقدي ذاتي متواصل بشأن الفجوة بين براعته الفكرية الخاصة وإنسانية humanity مشتركة بسيطة: وهكذا يُعرّف « الشعر الرعوي » بأنه الصيغة الأدبية التي يمكن لكليهما أن يتعايشا فيها باعتدال وأنس ، وإن لم يخل الأمر من وعي ذاتي قلق ومنطوي على مفارقة ساخرة للتنافر بينهما . لكن مفارقة إمبسون الساخرة ، والمفارقة الساخرة الخاصة بشكله الأثير من الشعر الرعوي ، تدلان أيضاً على تناقض أعمق . فهما تميزان مآزق المثقف الأدبي ذو العقل الليبرالي في العشرينات

(٣٠) سبعة أنماط من الالتباس (هارموند - سورت ، ١٩٦٢) ، ص ١ .

والثلاثينات ، الذي يدرك ما يحصل من انفصال متزايد بين شكل عالي التخصص من الذكاء النقدي والاهتمامات « الشاملة » للأدب الذي يشغل عليه . ومثل هذا الوعي المرتبك ، والملتبس ، والذي يدرك ما بين ملاحقة الفوارق الشعرية الدقيقة والكساد الاقتصادي من تضارب ، لا يمكنه أن يفهم تلك الالتزامات إلا بالآيمان بـ « عقل مشترك » قد يكون في الواقع أقل اشتراكاً مما يبدو عليه وأكثر تحديداً من الناحية الاجتماعية . والشعر الرعوي ليس مجتمع لمبسون العضوي على وجه الدقة : إنه نهلهل الشكل وتنافره ، فما يجذب لمبسون ليس أية « وحدة حيوية » في الشعر الرعوي ، وإنما ما فيه من تجاوز منطوي على السخرية بين اللوردات والفلاحين ، بين المتكلف والسيط . إلا أن الشعر الرعوي يوفر لمبسون بالرغم من ذلك نوعاً من الحل الخيالي لإشكالية تاريخية ملحة : إشكالية علاقة المثقف بـ « الإنسانية المشتركة » ، العلاقة بين شكية فكرية يمكن احتمالها وقناعات أكثر إرهاقاً ، والصلة الاجتماعية بين نقد متخصص محترف ومجتمع ينوء تحت ثقل الأزمة .

ويرى لمبسون أن المعاني في نص أدبي تكون على الدوام مختلطة ومشوشة إلى حد ما ، ولا يمكن اختزالها في تأويل نهائي ، كما نجد في التعارض بين « التباس » لمبسون و « تعجاذب » النقد الجديد نوعاً من السابقة الباكورة للمناظرة بين البنيويين وما بعد - البنيويين والتي سنبحثها لاحقاً . وثمة إشارة أيضاً إلى أن اهتمام لمبسون بمقاصد المؤلف يؤكد من بعض النواحي بعمل الفيلسوف الألماني إدموند هسرل (٣١) . وسواء أكان ذلك صحيحاً أم لا ، فإنه يوفر لنا فرصة الانتقال المقنع إلى الفصل التالي .

(٣١) أنظر كريستوفر نوريس ، ولیم لمبسون وفلسفة النقد الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، ص ٩٩ - ٢٠٠ .

علم الظواهر ، التأويل ، نظرية اللبس

في عام ١٩١٨ ، كانت أوروبا طريحةً بين الانقراض ، وقد دمّرتها أسوأ حرب في التاريخ . وفي أعقاب تلك الكارثة ، اندفعت موجة من الثورات الاشتراكية عبرت القارة : حيث شهدت الأعوام حول ١٩٢٠ انتفاضة السبارتاكين في برلين والإضراب العام في فيينا ، وقيام مجالس العمال في ميونيخ وبودابست ، واحتلال المصانع في إيطاليا . وكل هذه التمردات سُحِقَتْ بالعنف والشدة ، إلا أن نظام الرأسمالية الأوروبية كان قد اهتزّ من جلوره بمجزرة الحرب وعقابيلها السياسية العنيفة . أما الايديولوجيات التي اعتمد عليها ذلك النظام في العادة ، والقيم الثقافية التي حكم بواسطتها ، فكانت أيضاً في اضطراب عميق . وبدأ العلم وقد تضاعل إلى وضعية positivism عقيمة ، ومُجَّاس obsession حسير البصر بتصنيف الوقائع ؛ وبدأت الفلسفة ممزقة بين هذه الوضعية من جهة ، وذاتية Subjectivism يصعب تبريرها من جهة أخرى ؛ وتفشّت أشكال من النسبية relativism واللاعقلانية irrationalism ، وراح الفن يعكس ضلال السبيل المذهل هذا . وفي هذا السياق من الأزمة الايديولوجية الضاربة

أطناها ، والتي هي أزمة يعود تاريخها إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى
بزمن طويل ، سعى الفيلسوف الألماني إدموند هسرل إلى تطوير
منهج فلسفي جديد يكون قميناً باضفاء يقين مطلق على حضارة متفسخة.
وكان الأمر اختياراً ، كما كتب هسرل لاحقاً في أزمة العلوم الأوروبية
(١٩٣٥) ، بين بربرية لا عقلانية من جهة أولى ، وولادة روحية جديدة
عبر « علم للروح مكتفٍ بذاته على نحو مطلق » من الجهة الأخرى .

ومثل سلفه الفيلسوف رينيه ديكرت ، انطلق هسرل في مطاردته
اليقين المطلق مبتدئاً برفض مؤقت لما أسماه « الموقف الطبيعي » — أي
لقناعة رجل الشارع القائمة على الحس السليم بأن الموضوعات objects
توجد مستقلة عنا في العالم الخارجي ، وأن معلوماتنا عنها يمكن التعويل
عليها عموماً . فمثل هذا الموقف يكتفي بالنظر إلى إمكانية المعرفة
بوصفها بداهة ، في حين أن هذه الإمكانية ، يبالضبط ، هي التي
في موضع شك . وإذا ، ما الذي يمكن أن يكون واضحاً وقيدياً
بالنسبة لنا؟ يحاول هسرل أن يبين أننا، بالرغم من عدم قدرتنا على التوثق
من الوجود المستقل للأشياء، يمكن أن نتيقن من الكيفية التي تظهر بها
مباشرة في الوعي ، سواء أكان الشيء الفعلي الذي نجربه أو نختبره
وهماً أم لا. حيث لا يمكن النظر إلى الموضوعات كأشياء في ذاتها
ولنما كأشياء يفترضها ، أو « يقصدها » ، الوعي . وكل وعي هو
وعي شيء ما : ففي التفكير ، أدرك أن فكري « يشير نحو » موضوع ما .
وفعل التفكير وموضوع الفكر متعلقان داخلياً ، وواحدهما معتمد على
الآخر . ووعيي ليس مجرد تسجيل منفعل للعالم ، وإنما هو يؤسسه على

نحو فاعل أو « يقصده ». فمن أجل إقامة يقين ، إذاً ، ينبغي قبل كل شيء أن نتجاهل ، أو « نضع بين أقواس » ، كل ما هو خارج نطاق تجربتنا المباشرة؛ وينبغي أن نختزل العالم الخارجي إلى محتويات وعينا وحده. وهذه النقطة، والتي تدعى «الاختزال الظاهراتي» Phenomenological reduction ، هي نقلة هسرل الهامة الأولى : فكل ما هو غير « محايث » immanent للوعي يجب إقصاؤه بقسوة وصرامة ؛ وينبغي معالجة الوقائع جميعاً بوصفها « ظاهرات » محضة، تبعاً لظهوراتها أو مظاهرها في عقلائنا. وهذه هي المعطيات المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها. ومن هذا الالحاق استمد هسرل الاسم الذي أطلقه على منهجه الفلسفي — علم الظاهرات Phenomenology — فعلم الظاهرات هو علم الظاهرات المحضة .

يبد أن هذا لا يكفي لحل إشكالياتنا . ربما لأن كل ما نجده ، حين نعاین محتويات عقولنا ، ليس أكثر من دفق عشوائي من الظاهرات ، أو تيار فوضوي من الوعي ، وبالكاد يمكن أن تقع على يقين حيال ذلك . لكن نوع الظاهرات التي يُعنى بها هسرل ليست مجرد جزئيات فردية عشوائية . وإنما هي نظام من الجواهر essences الشاملة ، ذلك أن علم الظاهرات يقلّب كل موضوع في خياله إلى أن يكتشف ما هو ثابت فيه ولا يمكن تقلّيبه . وما يبدو للمعرفة الظاهراتية ليس مجرد تجربة العبرة أو تجربة اللون الأحمر، مثلاً ، وإنما الأنماط Types أو الجواهر الشاملة لهذه الأشياء . أي الغيرة أو الحمرة بحد ذاتهما . وفهم أية ظاهرة فهماً تاماً ونقياً يعني فهم ما هو جوهرى وثابت فيها . والكلمة

اليونانية المرادفة لكلمة نمط هي eides (ماهية) ، وتبعاً لذلك يتحدث
هسرل عن منهجه بوصفه تحريداً « ماهوياً » eidetic في حقيقته ،
فضلاً عن اختزاله الظاهراتي .

قد يبدو كل هذا مجرداً وغير واقعي على نحو لا يُحتمل ، وهو
كذلك فعلاً . بيد أن هدف علم الظاهرات في الواقع معاكس للتجريد
تماماً . إنه عودة إلى الملموس ، إلى الأرضية الصلبة ، كما يوحى
شعاره الشهير « العودة إلى الأشياء ذاتها ! » . فقد عُنيت الفلسفة
أشد العناية بالمفاهيم وأقلها بالمعطيات الملموسة : وبذلك شيدت أنظمتها
العكرية المتقلقلة ، وثقيلة الرأس على أشد الأسس هشاشة . أما علم
الظاهرات ، بوضعه اليد على ما يمكن التوثق منه بالتجربة ، فتمكّن
من وضع الأسس التي يمكن عليها بناء معرفة موثوقة حقاً . وتمكّن
من أن يكون « علم العاوم » ، موفراً منهجاً لدراسة أي شيء مهما يكن :
الذاكرة ، وعلب الكبريت ، والرياضيات . فهو يقدم نفسه بوصفه
ليس أقل من علم للوعي البشري — الوعي البشري المدرك لا كمجرد
تجربة أمبريقية لأناس محددين ، وإنما بمثابته « بنى العقل العميقة »
داتها . فهو ، بخلاف العاوم ، لا يسأل عن هذا الشكل المحدد أو
ذاك من المعرفة ، وإنما عن الشروط التي تجعل أي ضرب من المعرفة
ممكناً أصلاً . ولذا فإن علم الظاهرات ، مثل فلسفة كانط قبله ، هو
صيغة بحث « متعالية » transcendental ، والذات البشرية ،
أو الوعي الفردي ، التي تشغله هي ذات « متعالية » . فعلم الظاهرات لا
يتفحص ما أدر كه عندما أنظر إلى أرنب محدد وحسب ، بل الجوهر الشامل
للأرانب وللفعل إدراكها . وهو ، بعبارة أخرى ، ليس شكلاً آخر من

التجريبية emPiricism ، يُعنى بالتجربة الجريئة ، العشوائية لأفراد محددين ، ولا هو نوع من « السيكولوجية » . Psychologism يقتصر على الاهتمام بما لدى هؤلاء من سيرورات ذهنية يمكن رصدها . فهو يدعي كشف النقاب عن البنى الحقيقية للوعي ذاته ، وكذلك كشف النقاب عن الظاهرات الحقيقية في آن واحد .

ويبغى أن يكون واضحاً حتى من هذا العرض الموجز لعالم الظاهرات أنه شكل من المثالية المنهجية ، يسعى إلى سبر تجريد يُدعى « الوعي البتري » وعالم من الاحتمالات المحض . ولكن هسرل حين يرفض التجريبية ، والسيكولوجية ووضعية العلوم الطبيعية ، يرى أيضاً أنه يجري قطيعة مع المثالية الكلاسيكية عند مفكر مثل كانط . فكانط لم يستطع حل إشكالية الكيفية التي يمكن بها للعقل معرفة موضوعات تقع خارجه كلياً . أما علم الظاهرات ، بادعائه أن ما هو متعين في الإدراك المحض هو الجوهر الحقيقي للأشياء ، فقد أُمِلَ أن يتغلب على هذه الشكّة ScePticism .

يبدو كما لو أن بوناً شاسعاً يفصل هذا عن ليفيس والمجتمع العضوي . ولكن هل الأمر كذلك حقاً ؟ فالعودة إلى « الأشياء » في ذاتها ، والانصراف البَرَم عن النظريات غير المتجذرة في الحياة « المأمومة » ، ليسا بعيدين كثيراً عن نظرية ليفيس المحاكاتية الساذجة في اللغة الشعرية بوصفها تجسيدا لقوام الواقع الحقيقي ذاته . كما أن ليفيس وهسرل كلاهما تحولوا إلى التعزّي باللموس ، وبما يمكن للمرء

(*) السيكولوجية نظرية ترى أن الفلسفة والعلوم الانسانية قائمة ، أو يجب أن تقوم ، على السيكولوجيا (علم النفس) ، وترى في شكلها الأشد تطرفاً أن السيكولوجيا أساس كل العلوم

أن يعرفه بنبضه ، في مرحلة أزمة إيديولوجية كبرى ؛ وهذه الرجعى recourse إلى « الأشياء ذاتها » تنطوي عند كليهما على لا عقلانية شاملة . فمعرفة الظاهرات ، بالنبضة لهرسل ، هي يقينية بالمطلق ، أو « حتمية — منطقية » apodictic كما يقول ، لأنها حدسية : فلا يمكن أن أشك بهذه الأشياء إلا كما أشك بنقرة حادة على جمجمتي . وبالنسبة لليفيش ، فإن أشكالاتاً معينة من اللغة تكون صائبة ، وحيوية وإبداعية « حدسية » ، وبالرغم من اقتناعه بالنقد كنفاش تعاوني إلا أن هذا لم يكن قابلاً لأي نقض في النهاية . وعلاوةً ، ولدى كليهما ، فإن ما يتمّ الحدس به في عمالية فهم الظاهرة الملموسة هو شيء شامل : الماهية لدى هسرل ، والحياة لدى ليفيش . وبعبارة أخرى ، فإنهما لا يخرجان من نطاق الإحساس المباشر لكي يطورا نظرية « عامة » global : فالظاهرات تأتي ومعها هذه النظرية جاهزة . ولكنها نظرية مضطرة لأن تكون نظرية سلطوية ، إذ أنها تعتمد على الحدس اعتماداً كلياً . والظاهرات بالنسبة لهرسل لا تحتاج إلى تأويل interpretation ، أو لبناء من خلال مناقشة معقنة بهذه الطريقة أو تلك . وهي ، مثل أحكام أدبية معينة ، تفرص ذاتها علينا « بصورة لا تُقاوم » ، وهذه عبارة مفتاحية لدى ليفيش . وليس من الصعب رؤية العلاقة بين هذه العقائدية dogmatism — التي تتجلى في كل مكان من مسيرة ليفيش — وبين الازدراء المحافظ للتحليل العقلاني . وأخيراً ، لعلنا نلاحظ كيف تشير نظرية هسرل « القصديّة » intentional في الوعي إلى أن « الكينونة » being و « المعنى » meaning مغلولان دوماً واحدهما إلى الآخر . فليس ثمة موضوع دون ذات ، ولا ذات دون موضوع .

والموضوع والذات ، بالنسبة لمسرل كما بالنسبة للفيلسوف الانجليزي
ف. ه. برادلي الذي تأثر به ت. س. إلويوت ، هما في الواقع وجهان
لعملة واحدة . ومثل هذا المذهب ، في مجتمع تبدو فيه الموضوعات
مغتربة ، ومنقطعة عن الأغراض الانسانية ، و الذوات الانسانية منغمسة
بالتالي في عزلة مقلقة ، هو مذهب عزاء بالتأكيد . حيث يُعاد العقل
والعالم معاً من جديد - في العقل على الأقل . ولقد كان ليفيس ،
أيضاً ، مهتماً برأب الصدع الممض بين الذوات والموضوعات ،
بين « البشر » و « بيئاتهم البشرية الطبيعية » ، والذي كان نتاجاً لحضارة
« الجمهور » .

وإذا ما كان علم الظاهرات قد أمّن عالماً قابلاً للمعرفة بيد ، فقد
رسّخ مركزية centrality الذات البشرية باليد الأخرى . ولم
يُعيد في الحقيقة بأقل من علم للذاتية subjectivity ذاتها . فالعالم
هو ما أفتَرَضُهُ أو « أقصده » : وينبغي أن يُفْهَمَ بالعلاقة بي ، بوصفه
تمادياً لوعبي ، وذلك الوعي ليس تجريبياً معرضاً للخطأ وحسب وإنما
هو متعال أيضاً . وهذا واحد من الأشياء المعيدة للطمأنينة التي ينبغي
أن يعرفها المرء عن نفسه . فالوصعيّة المفرطة التي تميّز بها العلم في
القرن التاسع عشر هدّدت بسلب الذاتية من العالم بشكل كلي ، والفلسفة
الكانطية - الجديدة لحقت بالحاشية على نحو داجن ، وبدأ أن يجري
التاريخ الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً يلقي شكاً قاتلاً
على الافتراض التقليدي القائل إن « الإنسان » متحكّم بمصيره ، وأنه
المركز الخالق لعالمه . ورداً على هذا ، أعاد علم الظاهرات الذات
المتعالية إلى عرشها الشرعي . وصار من الواجب رؤية الذات بثباتها

الأصل والمصدر لكل معنى : فهي ليست جزءاً من العالم في الواقع ، ذلك أنها هي التي تأتي بالعالم أصلاً . وبهذا المعنى ، يكون علم الظاهرات قد استعاد الحلم القديم للايديولوجية البرجوارية الكلاسيكية وعمل على تجديده . فهذه الايديولوجيا تتمحور على الاعتقاد بأن « الانسان » سابق نوعاً ما على تاريخه وشروطه الاجتماعية التي تنبع منه كما ينبع من الماء من الينبوع . أما كيف أتى هذا « الانسان » أصلاً — وما إذا كان نتاجاً للشروط الاجتماعية ، فضلاً عن كونه منتجاً لها — فهو سؤال لا يتمّ التمعّن فيه جدياً . وهكذا كان علم الظاهرات ، باعاداته مـركزة العالم على الذات البشرية، يقدم حلاً خيالياً لإشكالية تاريخية عويصة .

وفي ميدان النقد الأدبي ، مارس علم الظاهرات بعض التأثير على الشكلايين الروس . فكما وضع هسرل الموضوع الواقعي « بين قوسين » للقيام بعمل معرفته ، هكذا تماماً وضع الشعر عند الشكلايين الموضوع الواقعي « بين قوسين » وركز بدلاً منه على الطريقة التي يدرك بها (١) . بيد أن الدّين النقدي الأساسي لعلم الظاهرات هو على ما يدعى بمدرسة جنيف النقدية ، التي ازدهرت في الأربعينات والخمسينات خاصة ، وكان من بين أبرز نجومها البلجيكي جورج بوايت ، والناقدان السويسريان جان ستاروبينسكي وجان روسيه ، والفرنسي جان — بييرريشار . كما ارتبط بهذه المدرسة كل من إميل ستايغر ، أستاذ

(١) ثمة اختلاف هنا ، على أية حال . ذلك أن هسرل وضع بين قوسين الخصائص الصوتية والكتابية للدليل sign ، على أمل عزل الدليل « المحض » ، في حين أن هذه بالضبط هي الخواص المادية التي ركز عليها الشكلايون .

الألمانية في جامعة زيورخ . والناقد الأميركي ج. هيلير مدار في أعماله
الباكرة .

والنقد الظاهراتي هو محاولة لتطبيق المنهج الظاهراتي على الأعمال
الأدبية . فكما وصع هسرل الموضوع الواقعي « بين قوسين » ، هكذا
تمّ تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ، ومؤلفه ، وشروط
إنتاجه ومقروئته readership ، إذْ بهدف النقد الظاهراتي بدلاً
من ذلك إلى قراءة للنص « محايثة » تماماً ، لا تتأثر أبداً بأي شيء خارجها .
وتمّ اختزال النصّ إلى تجسيد محض لوعي المؤلف : فنهْهت أوجهه
الأسلوبية والدلالية بوصفها أجراء عضوية من كليتة معقدة ، والجوهر
الموحد فيها هو عقل المؤلف . ولمعرفة هذا العقل ، ينبغي ألا نرجع إلى
أي شيء نعرفه عن المؤلف — حلت اللعنة بالنقد السيّري — وإنما فقط
إلى تلك الأوجه من وعيه أو وعيها التي تتجلى في العمل ذاته . كما أننا
معنيون ، فضلاً عن ذلك ، بـ « السى العميقة » لهذا العقل ، والتي يمكن
إيجادها في ثيمات * themes ونماذج من التخيل متكررة ، وبالتقاطنا
هذه السى نلتقط الطريقة التي « يحيا » بها الكاتب عالمه . والعلاقات
الظاهراتية بينه هو نفسه كذات والعالم كموضوع . و « عالم » العمل
الأدبي ليس واقعاً موضوعياً وإنما ما يدعى بالألمانية Lebenswelt
« عالم الحياة » ، أي العالم كما تنظّمه وتختبره فعلياً ذات فردية .
وهكذا يركّز النقد الظاهراتي بصورة نمطية على الطريقة التي يختبر
بها المؤلف الزمان والمكان . أو على العلاقة بينه وبين الآخرين أو

(*) الثيمة في عمل ما هي الفكرة المركزية فيه والتي قد يتم التعبير عنها مباشرة أو
بصورة غير مباشرة . وهي لا تتطابق تماماً مع موضوع العمل كما درجت ترجمتها العربية .

إدراكه لموضوعات المادية . وبعبارة أخرى . فإن الاهتمامات المنهجية في القاسمة المسرحية غالباً جداً ما تصبح هي « محتوى » الأدب بالنسبة بالنقد للظاهراتي .

ومن أجل النقاط هذه البنى المتعالية ، والنفاذ إلى داخل وعي الكاتب ذاته ، يحاول النقد الظاهراتي أن يتوصل إلى موضوعية ونزاهة كاملتين . وعليه إذاً أن يتطهر من ميوله الخاصة ، ويتغمس بحماس في « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجده هناك بصورة دقيقة وغير متحيزة قدر الإمكان . وحين يعالج قصيدة مسيحية ، مثلاً ، لا يهتم بإصدار أحكام قيمة على هذه الرؤية الخاصة للعالم ، وإنما بايضاح ما يتم الشعور بأن المؤلف « يحياه » . وهو ، بعبارة أخرى ، صيغة في التحليل لا انتقادية ، ولا تقييمية أبداً . وهو لا يرى النقد بمثابة بناء ، أو تأويل فاعل للعمل الذي يورط مصالح الناقد وتحيزاته الخاصة حتماً ؛ وإنما يراه مجرد استقبال reception سلبي للنص ، ونسخ محض لجواهره الذهنية . وبافتراضه أن العمل الأدبي يشكل كلاً عضوياً ، وكذلك كل أعمال مؤلف محدد ؛ يمكن للنقد الظاهراتي أن يتنقل بثقة بين أشد النصوص تباعداً في الزمن ، واختلافاً في الثيمات ساعياً بعناد خلف ما يوحدّها ويجمعها . كما أنه نمط من النقد مثالي ، جوهرى ، ضد تاريخي ، شكلائي ، عضوي ، نوع من التقطير النقي لما في النظرية الأدبية الحديثة ككل من بقع عمياء ، وتحيزات ، ومحدودية . والواقعة الأشدّ بروزاً وأثراً فيما يتعلّق به هي أنه نجح في إنتاج بعض الدراسات النقدية الفردية فيها الكثير من التبصّر (مثل دراسات بوليت ، ورشار وستاروبنيسكي) . .

وبالنسبة للنقد الظاهراتي ، ليست لغة العمل الأدبي سوى « تعبير »
عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة التوسيطية Second — hand نوعاً ما
إلى اللغة ترجع إلى هسرل نفسه . ففي علم الظاهرات الهسرلي ليس للغة
بحد ذاتها سوى حيز صغير . ويتحدث هسرل عن مجال للتجربة
خصوصي أو داخلي محض ، بيد أن مجالاً كهذا ليس سوى تخيل Fiction
في الواقع ، لأن كل تجربة تتضمن لغة واللغة اجتماعية على نحو
لا يمكن اجتثاته. أما الادعاء بأنني أمتلك تجربة خصوصية تماماً فهو ادعاء
بلا معنى : فإست قادراً على امتلاك تجربة أصلاً ما لم تحدث بالارتباط مع
لغة ما يمكنني أن أعين هذه التجربة ضمنها. وما يضيف المعنى على تجربتي
بالنسبة لهسرل ليس اللغة وإنما فعل إدراك ظاهرات محددة بوصفها
كليات universals — وهو فعل يُفترض بأنه يحدث مستقلاً
عن اللغة ذاتها . وبعبارة أخرى . فإن المعنى بالنسبة لهسرل هو شيء
سابق على اللغة : واللغة ليست سوى فعالية ثانوية تعطي أسماء للمعاني
التي أمتلكها مسبقاً . أما كيف يمكنني امتلاك معان دون أن أمتلك لغة
فهو سؤال يعجز نظام هسرل عن الإجابة عليه .

إن ميزة « الثورة الالسانية » التي شهدها القرن العشرين ، من سوسور
وويتغنشتاين إلى النظرية الأدبية المعاصرة ، هي إدراك أن المعنى ليس
مجرد شيء « تعبّر » عنه اللغة أو تعكسه وإنما هو فعلياً شيء تنتجه اللغة .
فليس الأمر كما لو أننا نمتلك معانٍ . أو تجارب ، ومن ثم نباشر
تغطيتها بعباءة من كلمات ؛ ذلك أننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب
أصلاً إلا لأننا نمتلك لغةً نمتلكها فيها. بل إن ما يشير إليه هذا هو أن

تجربتنا كأفراد هي اجتماعية حتى جذورها ؛ ولا يمكن أن يكون ثمة لغة خصوصية ، فإن نتخيل لغة يعني أن نتخيل شكلاً كاملاً من الحياة الاجتماعية . وبالمقابل ، فإن علم الظاهرات يرغب في أن يحافظ على التجارب الداخلية « المحضة » نظيفة من تلوثات اللغة الاجتماعية — أو أن يرى اللغة بوصفها مجرد نظام ملائم لـ « تثبيت » المعاني التي تشكلت باستقلال عنها . ويكتب هسرل نفسه عن اللغة ، في عبارة كاشفة ، أنها « مشكلة تماماً لما هو مرئي بوضوحه الكامل » (٢) . ولكن كيف يمكن للمرء أن يرى شيئاً ما بوضوح دون الأدوات المفاهيمية الموجودة في لغة تحت تصرفه ؟ إن هسرل الذي يدرك ما تطرحه اللغة من إشكالية حادة بالنسبة لنظريته ، يحاول حلّ المعضلة بتخيل لغة تكون معبرة عن الوعي ببقاء خالص — أي متخففة من كل أعباء الإشارة إلى معانٍ خارج عقولنا وقت الكلام . ولقد كُتِبَ الإخفاق لهذه المحاولة : لأن « اللغة » التي يمكن تخيلها وحسب من هذا النوع لا بد أن تكون محض منظورات utterances داخلية ، منعزلة لا تدل على أي شيء مهما يكن (٣) .

إن فكرة النطق utterance المنعزل الخالي من المعنى وغير المُشَابِّ بشوائب العالم الخارجي هي صورة ملائمة على نحو خاص لعلم ظاهرات من هذا النوع . فعلى الرغم من كل مزاعمه عن استرجاع « عالم » الفعل والتجربة البشرية « الحي » من قبضة الفلسفة التقليدية القاحلة ، فإن علم الظاهرات يبدأ وينتهي بمثابة رأس دون عالم . وهو يَعِدُ بتوفير أرضية راسخة للمعرفة البشرية ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك دون

(٢) علم الظاهرات (TheHague ، ١٩٦٤) ، ص ٣١ .

(٣) انظر حاك دريدا ، الكلام والظاهرة (إيفانستون III ، ١٩٧٣) .

ثمن باهظ : التضحية بالتاريخ البشري ذاته . فالمعاني البشرية تاريخية
حتماً وبالمعنى العميق للكلمة : فهي ليست مسألة حدس بالجوهر
الشامل لما ينبغي أن يكون بصلاً على سبيل المثال ، وإنما أمر تعاملات
متغيرة ، وعملية بين أفراد اجتماعيين . وبالرغم من تركيز علم الظاهرات على
الواقع كما تتم تجربته فعلياً ، بوصفه Lebenswelt (عالم الحياة) وليس
واقعة خامدة ، فإن موقفه من ذلك العالم يبقى تأملياً ولا تاريخياً . لقد
سعى علم الظاهرات إلى حلّ كابوس التاريخ الحديث بالانسحاب إلى
بجاء تأملي حيث يرقد اليقين الأزلي منتظراً ؛ ولذا فقد أصبح ، في تأمله
المعتزل والمفترب ، عَرَضاً من أعراض الأزمة التي حاول التغلب
عليها

* * *

إنّ ما قاد الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر ، تلميذ هسرل الأشهر ،
إلى القطيعة مع النظام الفكري لهذا الأخير هو إدراك أن المعنى يكون
تاريخياً . ففي حين يبدأ هسرل بالذات المتعالية ، يرفض هايدغر نقطة
البداية هذه وينطلق عوضاً عن ذلك من تفكير في « تعيّن » givenness
الوجود الانساني غير القابل للاختزال ، أو الـ Dasein
(الكينونة - هنا) كما يسميه . ولهذا السبب فإن عمله غالباً ما يوصف
بأنه « وجودي » existentialist ، بالتعارض مع « جوهرية »
essentialism معلمه القاسية . كما أن الانتقال من هسرل إلى
هايدغر هو انتقال من نطاق الفكر المحض إلى فلسفة تستغرق في التفكير

بما تشعر أنه حي . وفي حين تكتفي الفلسفة الانجليزية عادة وبتواضع بالبحث في إطلاق الوجود أو المقابلة القواعدية بين العبارتين « nothing matters » و « nothing chatters » ، فإن عمل هايدغر الرئيس الكينونة والزمن (١٩٢٧) لا يتصدى لأقل من مسألة الكينونة Being ذاتها — وبوجه أخص ، لتلك الصيغة من الكينونة التي هي انسانية نوعياً . ويحاول هايدغر أن يبين أن مثل هذا الوجود existence هو دوماً وفي المقام الأول كينونة — في — العالم : فنحن لسنا ذوات بشرية إلا لأننا مرتبطين عملياً مع آخرين ومع العالم المادي ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست مجرد عارض لها . والعالم ليس موضوعاً قائماً « في الخارج » قبالة ذات متأملة تحلله عقلاً : فهو ليس أبداً ذلك الشيء الذي يمكننا الخروج منه والوقوف قبالة . ونحن ننبثق كدوات من داخل واقع لا يمكن لنا أبداً أن نموضعه تماماً ، ويضمّ كلاً من « الذات » و « الموضوع » ، ولا يمكن استفاد معانيه ويؤسسنا بقدر ما يؤسسه . والعالم ليس شيئاً يمكن تحليله إلى صور ذهنية على طريقة هسرل : ذلك أن له كينونة صلبة ، وصعبة المراس خاصة به تقاوم مشاريعنا وخططنا ، ولسنا نحن سوى جزء منه وحسب . أما تنويع هسرل للأنا ego المتعالية فليس سوى الطور الأخير من فلسفة تنوير عقلانية ترى أن « الانسان » يمهر العالم بصورته على نحو مهيب ومستبد . وبالمقابل ، فإن هايدغر يقصي الذات الانسانية عن موقع الهيمنة الخيالي هذا . فالوجود الانساني حوار مع العالم ، والنشاط الأشد احتراماً هو الإصغاء وليس الكلام . كما أن المعرفة البشرية تنفصل عما يدعوه هايدغر « pre — understanding » (ما قبل —

الفهم) وتتصل به فتتحرك ضمنه على الدوام . فقبل أن تنتقل إلى التفكير بشكل منظم ، نحن نتقاسم حشداً من الافتراضات المفهومة ضمناً نستمدّها من ارتباطنا العملي مع العالم ، وليس العلم أو النظرية سوى تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات الملموسة ، شأن المخارطة التي هي تجريد لمنظر طبيعي واقعي . والفهم ليس في الأصل قضية « إدراك » معزول ، أو فعلاً محدداً أنجزه ، بل جزءاً من بنية الوجود الانساني ذاتها . وبما أنني لا أحيأ إنسانياً إلا من خلال « قذف » projecting متواصل لنفسي إلى الأمام ، مدركاً ومتحققاً من الامكانيات الطازجة للكينونة ؛ ينبغي القول إنني لا أنطبق تماماً مع نفسي أبداً وإنما أنا دوماً كينونة مقذوفة إلى الأمام ومتقدمة على نفسي . ووجودي ليس أبداً شيئاً يمكنني التقاطه بوصمه موضوعاً منتهياً ، وإنما هو دوماً مسألة إمكانية طازجة ، وإشكالي دوماً ؛ وهذا يكافئ القول إن الكائن البشري يؤسسه التاريخ ، أو الزمن . فالزمن ليس وسطاً نتحرك فيه كما يمكن لقارورة أن تتحرك في نهر : وإنما هو بنية الحياة الانسانية ذاتها ، وشيء يصنعني قبل أن يكون شيئاً أقيسه . وبالتالي فإن الفهم ، قبل أن يكون مسألة فهم أي شيء على وجه التحديد ، هو بعد من أبعاد ال Dasein ، والدينامية الداخلية لتعالّي الذاتي المتواصل . كما أن الفهم تاريخي على نحو جذري : فهو واقع دوماً في شرك الوضعيّة الملموسة التي أنا فيها ، والتي أحاول تخطّيها .

ولذا ما كان الوجود الانساني مشكّلاً من قبيل الزمن ، فهو مصنوع أيضاً من اللغة . واللغة عند هايدغر ليست مجرد أداة اتصال ، أو وسيلة ثانوية للتعبير عن « أفكار » : إنها البعد الحقيقي الذي

تتحرك فيه الحياة الانسانية ، والذي يأتي بالعالم إلى الوجود أصلاً . فلا « عالم » ، بالمعنى الانساني المميز ، دون لغة . واللغة عند هايدغر ليست أولاً ما يمكن لي أولئك أن نقوله : ذلك أن لها وجودها الخاص الذي تأتي الكائنات البشرية كي تسهم فيه ، وهم لا يغدون بشراً على الاطلاق من غير هذا الإسهام . فاللغة توجد دوماً قبل الذات الفردية ، بوصفها الميدان الحقيقي الذي يترعرع فيه أو تترعرع هذه الذات ، وهي ليست أداة لتبادل المعلومات الصحيحة بقدر ماهي المكان الذي « يكشف » فيه الواقع عن ذاته ، ويستسلم لتأملنا . وفكر هايدغر ، بهذه النظرة إلى اللغة كحدث شبه موضوعي ، وسابق على كل الأفراد المحددين ، يتحاذى بدقة مع نظريات البنيوية .

إن ما هو مركزي في فكر هايدغر ، إذآ ، ليس الذات الفردية بل الكينونة ذاتها . وخطأ التقليد الميتافيزيقي الغربي يتجلى في نظريته إلى الكينونة كنوع من الكيان entity الموضوعي ، المنفصل بحدّة عن الذات ، أما هايدغر فيسعى بالأحرى للعودة إلى الفكر القبل — سقراطي — pre — Socratic ، إلى ما قبل ظهور ثنائية الذات والموضوع ، كما يسعى للنظر إلى الكينونة بوصفها تضم الاثنين معاً . ونتيجة هذا التبصّر اللامح ، وخاصة في أعماله المتأخرة ، هي الانكماش خوفاً وتدللاً ودهشة أمام لغز الكينونة : وهكذا كان من الواجب رفض عقلانية التنوير عوقفها الميمني والأداتي instrumental القاسي تجاه الطبيعة — من أجل إصغاء ذليل للنجوم ، والسماوات والغابات ، إصغاء يحمل كل أمارات « فلاح مشدود » كما تقول العبارة اللاذعة لأحد المعلقين الانجليز . فعلى الانسان أن « يفسح طريقاً » للكينونة بأن

ينغلب لها تماماً : عليه أن يعود إلى الأرض ، الأم التي لا تنضب والينبوع الأول لكل معنى . إن هايدغر ، فيلسوف الغابة السوداء ، هو أيضاً مناصر رومانسي آخر لـ « المجتمع العضوي » ، بالرغم من أن نتائج مثل هذا المذهب كانت في حالته أكثر شؤماً بالمقارنة معها في حالة ليفيس . فتمجيد الفلاح ، والحطّ من قدر العقل لمصلحة « ما قبل - الفهم » العفوي ، والاحتفاء بالسلبية الحكيمة - كل هذا ، متضافراً مع إيمان هايدغر بـ « وجود - نحو - الموت » — existence Toward — death « موثوق » ومتفوق على حياة الجماهير التي لا ملامح لها ، قاده في عام ١٩٣٣ إلى دعم هتلر صراحةً . وهذا الدعم لم يعمّر طويلاً ، ولكن كان من الواضح ضمناً أنه منسجم مع فلسفته .

إن ما هو قيمّ في هذه الفلسفة ، من بين أشياء أخرى ، هو إلحاحها على أن المعرفة النظرية تنبثق دوماً من سياق مصالح عملية . ومما له دلالته هنا أن النموذج الهايدغري لموضوع قابل للمعرفة هو أداة : فنحن لا نعرف العالم تأملياً ، وإنما كنظام أشياء متعاقبة هي « في متناول اليد » — hand practicality ، وعناصر في مشروع عملي ما ، شأنها شأن مطرقة . فالمعرفة متعلقة بالعمل بعمق . بيد أن الوجه الآخر لهذه النزعة العملية practicality الشبيهة بعملية الفلاح هو صوفية mysticism تأملية : فعندما تنكسر المطرقة ، وعندما نكفّ عن أخذها كمسلّمة ، تتحرّى من ألفتها وتقدم لنا كينونتها الموثوقة . ومطرقة مكسورة فيها من المطرقة أكثر مما في مطرقة غير مكسورة . وهكذا يشاطر هايدغر الشكلايين إيمانهم أن الفن هو نزع للأثمة : فعندما يربنا فان كوخ حذاء فلاح نجد أنه يغربّه متيحاً لحداثيته Shosenes الموثوقة العميقة أن

أن تأتلق وتسطف . وهذه الحقيقة الظاهرية لا تتمكن من إظهار نفسها إلا في الفن وحده كما يرى هايدغر في أواخر أعماله ، تماماً كما يصبح الأدب عند ليفيس بديلاً لصيغة كينونة من المفترض أن المجتمع الحديث قد أضاعها : والفن ، مثل اللغة ، ينبغي ألا ننظر إليه كتعبير عن ذات فردية : فالذات ليس سوى المكان أو الوسط الذي تنم فيه حقيقة العالم عن ذاتها، وهذه الحقيقة هي ما ينبغي أن ينصت إليه بانتباه من يقرأ قصيدة . فالتأويل الأدبي بالنسبة لهايدغر لا يجد أساسه في الفعالية البشرية : وهو ليس بالدرجة الأولى شيئاً لفعله ، وإنما شيء علينا أن ندعه يحصل . علينا أن نفتح أنفسنا للنص بصورة سلبية ، مخضعين أنفسنا لكيנותه الملتزمة التي لا تنضب ، ومتيحين له أن يستنطقنا . وبعبارة أخرى ، فإن وقفنا أمام الفن يجب أن تنطوي على شيء من الدل الذي دعا هايدغر الشعب الألماني إلى إظهاره أمام القوهر : يبدو أن الدليل الوحيد لعقل المجتمع الصناعي البرجوازي المتعجرف هو نكران الذات الصاغر والجدير بالعبيد .

لقد قلتُ إن الفهم بالنسبة لهايدغر هو تاريخي جذرياً ، لكن ذلك يحتاج الآن إلى شيء من التعديل . إن عنوان عمل هايدغر الرئيس هو الكينونة والزمن وليس الكينونة والتاريخ ، وثمة اختلاف هام وله دلالة بين المفهومين . ذلك أن « الزمن » هو بمعنى ما فكرة أكثر تعريفاً من التاريخ : فهي تشير إلى مرور الفصول ، أو الطريقة التي يمكن أن أختبر بها شكل حياتي الشخصية ، وليس إلى صراعات الأمم ، أو تغذية السكان وذبحهم أو إقامة الدول والإطاحة بها . « الزمن » عند هايدغر يبقى مقولة ميتافيزيقية في جوهرها ، وبطريقة لا يكون فيها

« التاريخ » كذلك عند مفكرين آخرين . فهو اشتقاق مما نقوم به فعلياً ، وهذا ما أعنيه بـ « التاريخ » . وهذا النوع من التاريخ الملموس لا يكاد يهتم هايدغر أبداً : فهو يميز في الحقيقة بين Historie ، ويعني به تقريباً « ما يحدث » ، وبين Geschichte أي « ما يحدث » مُخْتَبِراً بوصفه ممثلاً بالمعنى على نحو موثوق . ويكون تاريخي الشخصي ممثلاً بالمعنى على نحو موثوق حين أتحمل مسؤولية وجودي الخاص ، وأقبض على إمكاناتي الخاصة المستقبلية وأعيش في إدراك دائم لموني المقبل . وبصرف النظر عن كون هذا صحيحاً أم لا ، فإنه لا يبدو ذا صلة مباشرة بالكيفية التي أعيش بها « تاريخياً » من حيث ارتباطي بأفراد محددين ، وعلاقات اجتماعية فعلية ومؤسسات ملموسة . بيد أن كل هذا يبدو مجرد جرعة ضئيلة جداً من الجعة حين ينظر إليه هايدغر من أعالي نثره النخبوي على نحو مضحجر . أما التاريخ « الحقيقي » بالنسبة إليه فهو تاريخ باطني inward ، « موثوق » أو « وجودي » — تضلع بالرهبة والعدم ، وتصميم باتجاه الموت ، و « استجماع » لقواي — وهو يعمل في الواقع بمثابة بديل للتاريخ بمعناه العملي والشائع . وكما يقول الناقد المجري جورج لوكاش ، فإن « تاريخية » historicity هايدغر لا يمكن تمييزها في الواقع عن اللا تاريخية .

وإذا ، فإن هايدغر يخفق أخيراً في الإطاحة بحقائق هسرل السكونية الأزلية والتقليد الميتافيزيقي الغربي عن طريق ترخيصها historicizing . وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو إقامة نوع مختلف من الوجود الميتافيزيقي

(*) أي جعلها تاريخية .

هو الـ Dasein ذاته . ويمثّل عمل هايدغر فراراً من التاريخ بقدر ما يمثّل مواجهة معه ، وهذا ما يمكن قوله أيضاً عن الفاشية التي راح يغازها . الفاشية هي محاولة يائسة ، أخيرة من قبل الامبريالية الاحتكارية لإخماء التناقضات التي لم تعد تطاق ، وهي تفعل ذلك جزئياً من خلال تقديم تاريخٍ بديلٍ كامل ، سرّد من الدم ، والوحل ، والعرق « الموثوق » ، ورفعة الموت ونكران الذات ، والرايخ الذي سيدوم آلاف السنين . وهذا لا يعني أن فاسفة هايدغر برمتها ليست سوى تبرير للفاشية ؛ وإنما يعني أنها قدّمت حلاً خيالياً لأزمة المجتمع الحديث كما قدمت الفاشية واحداً آخر ، وأن الإثنين يتقاسمان عدداً كبيراً من الخصائص المشتركة .

يصف هايدغر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للكينونة » hermeneutic of Being ؛ وتعني كلمة « hermeneutic » علم أو فن التأويل . ويُشار عادة إلى الشكل الفلسفي الذي أتى به هايدغر باسم « علم الظاهرات التأويلي » ، لتمييزه عن « علم الظاهرات المتعالي » عند هسرل وأتباعه ؛ وهو يُدعى بهذا الاسم لأنه يقوم على أسئلة التأويل التاريخي وليس على الوعي المتعالي (٤). وومصطلح «علم التأويل» hermeneutics كان في الأصل مقتصراً على تأويل الكتاب

(٤) انظر ريتشارد . إ . بالمر ، التأويلية (إيفانستون ، III ، ١٩٦٩) . وثمة أعمال أخرى حول تقليد علم الظاهرات التأويلي مثل عمل جان بول سارتر ، الوجود والعدم (نيويورك ، ١٩٥٦) ، وموريس ميرلو-بونتي ، علم ظاهرات الإدراك الحسي (لندن ، ١٩٦٢) ، وبول ريكور ، فرويدو الفلسفة (نيوهافن ، كون ، ولندن ، ١٩٧٠) ، والتأويلية والعلوم الانسانية (كيمبرج ، ١٩٨١)

المقدس ، لكنه وسع مجاله في غضون القرن التاسع عشر ليُطال إشكالية التأويل النصّي قاطبة . ويُعتبر المفكران الألمانيان شلايرماخر وديلثي سلفاً هايدغر الأكثر شهرة في هذا المجال ؛ أما خَلْقُه الأشهر فهو الفيلسوف الألماني المعاصر هانز جورج غادامير . فمع بحث غادامير الرئيس الحقيقة والمنهج (١٩٦٠) ، ندخل في نطاق إشكاليات لم تكفّ أبداً عن إنزال البلاء بالنظرية الأدبية الحديثة . ماهو المعنى في نصّ أدبي ؟ ماهو حجم الصلة بين قصد المؤلف وهذا المعنى ؟ هل يمكن لنا أن نأمل بفهم أعمال غريبة عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي » ممكن ، أم أن كل فهم متعلّق بوضعيتها التاريخية الخاصة ؟ وسوف نرى أن الهمّ الأساسي في هذه القضايا يتجاوز بكثير مسألة « التأويل الأدبي » .

المعنى عند هسرل هو « موضوع قصدي » . وقد عنى بذلك أنّ من غير الممكن اختزاله إلى مجرد أفعال سيكولوجية لدى متكلم أو سامع ، لكنه غير مستقل تماماً عن هذه العمليات (السيرورات) الذهنية . فالمعنى ليس موضوعياً مثل كرسي ، لكنه ليس ذاتياً وحسب . إنه نوع من الموضوع « المثالي » ، أي أن من الممكن التعبير عنه بعدد من الطرائق المختلفة ويظل المعنى هو نفسه مع ذلك . وعلى هذا الأساس ، فإن معنى العمل الأدبي يتبيّن مرةً وإلى الأبد : فهو متطابق مع « الموضوع الذهني » الذي يحمله المؤلف في عقله ، أو « يقصده » ، وقت الكتابة .

وهذا ، في الواقع ، هو الموقف الذي اتخذه التأويلي الأيركي إ. د. هيرش ، والذي يدين عمله الرئيس ، شرعية التأويل (١٩٦٧) .

والكثير لعلم الظاهرات الهسري . ويرى هيرش أن تطابق معنى العمل مع ما عناه به المؤلف وقت الكتابة لا يقتضي أن يكون للنص " تأويلاً واحداً " . فقد يكون هنالك عدد من التأويلات المشروعة المختلفة ، ولكنها ينبغي أن تتحرك كلها ضمن « نظام التوقعات والاحتمالات النمطية » التي يتيحها معنى المؤلف . ولا ينكر هيرش أن عملاً أدبياً ما قد « يعني » أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة . لكنه يزعم أن هذا الأمر يتعلق بـ « دلالة » العمل أكثر مما يتعلق بـ « معناه » . فأن أقدم ما كبث بطريقة تجعلها وثيقة الصلة بالتسلح النووي لا يؤثر على ما « تعنيه » ما كبث ، من وجهة نظر شكسبير . ذلك أن الدلالات تنوع عبر التاريخ ، بينما تبقى المعاني ثابتة ؛ والمؤلفون يقدمون معاني ، أما القراء فيعيّنون دلالات .

وفي مطابقة معنى النص مع ما عناه به المؤلف ، لا يفترض هيرش أننا نمتلك دوماً مدخلاً إلى مقاصد المؤلف . فربما يكون هذا المؤلف قد توفي أو توفيت منذ زمن طويل ، أو ربما قد تم نسيان ما قصده كلياً . وبالتالي فإننا قد نقع في بعض الأحيان على التأويل « الصحيح » لنص ولكننا لا نكون أبداً في موقف يتيح لنا أن نعرف ذلك . وهذا لا يقلق هيرش كثيراً ، ما دام موقفه الأساسي يبقى مُصاناً . وهو موقف يفيد بأن المعنى الأدبي مطلق وثابت ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخي . أما قدرة هيرش على صيانة هذا الموقف فتنبع في جوهرها من أن نظريته في المعنى هي نظرية قبل - السنية ، شأن نظرية هسرل . فالمعنى هو شيء يريده المؤلف : فعل ذهني شبحي ، صامت دون كلام

« تَشَبَّهت » إلى أبد الآبدين في طقم محدد من الأدلة Signs المادية . أي أنه مسألة وعي ، وليس مسألة كلمات . أما ما يتألف منه هذا الوعي اللا كلامي فليس واضحاً تماماً . وربما كان عليك أيها القارئ أن تجرب هنا رفع بصرك عن الكتاب لبرهة و « تعني » شيئاً ما بصمت في رأسك أو رأسك . ما الذي « عنيته » ؟ وهل هو مختلف عن الكلمات التي صغت بها ردك للتو؟ إن الاعتقاد بأنّ المعنى يتألف من كلمات مضافة إلى فعل غير كلامي Wordless من الإرادة أو القصد هو بالأحرى مثل الاعتقاد بأنني في كل مرة أفتح فيها الباب « لغاية » ما أقوم بعمل صامت من الإرادة بينما أفتحه .

ثمة إشكاليات واضحة في محاولة تحديد ما يجري داخل رأس أحدهم والادّعاء من ثم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن المحتمل أن تجري أشياء كثيرة في رأس مؤلف لحظة الكتابة . وهيرش يعترف بذلك ، ولكنه يعتبر أن هذه الأشياء ينبغي ألاّ تُخلط مع « المعنى الفعلي » verbal meaning ؛ بيد أنه مضطر لكي يدع سم نظريته أن يقوم باختزال عنيف تماماً لكل ما يمكن أن يكون المؤلف قد عناه وردّه إلى ما يدعوه « أنماط » type المعنى ، وهي أصناف من المعنى طيّعة يمكن تضيق النصّ على مقاسها ، وتبسيطه وتنخيله من قبل الناقد . وهكذا فإن اهتمامنا بنصّ ما لا يمكن إلا أن يقتصر على تنميطات Typologies المعنى الرئيسة تلك ، والتي زال منها تماماً كل تحديد . وعلى الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يدعوه هيرش « الجنس الضمني » intinsic genre في نصّ ما ، والذي يعني به ، تقريباً ، الأعراف العامة وطرائق الرؤية التي حكمت معاني المؤلف وقت الكتابة .

بل إن المتاح لنا هو أقل من ذلك : فمن المستحيل أن نستعيد تماماً ما عناه شكسبير : « (cream — fac'dloon) » ، ولذا علينا أن نقنع بما كان في عقله بشكل عام . ومن المفترض أن تكون كل التفاصيل الجزئية في عمل ما محكومة بمثل هذه العموميات . أما إن كان هذا عادلاً أم لا حيال الطبيعة التفصيلية ، والمعقّدة والصراعية في الأعمال الأدبية فمسألة أخرى . وإذا ما أراد النقد أن يؤمّن لعمل أدبي معنىً باقياً ، وينقذه من انتهاكات التاريخ ، فإنّ عليه أن يحاصر بشرطته تفاصيل هذا المعنى الفوضوية المحتملة ، ويردّها إلى حظيرة معنى « نمطي » . وعليه أيضاً أن يطور موقفًا ساطوياً وقضائياً تجاه النصّ : فكل ما يتعدّى سوقه إلى داخل حظيرة « المعنى المحتمل الخاص بالمؤلف » ينبغي أن يُقَصَّصَ بفظاظة ، في حين يخضع كل ما يبقى في تلك الحظيرة خضوعاً تاماً لهذا القصد الحاكم المفرد . وهكذا تتم المحافظة على المعنى الثابت للكتاب المقدس ؛ أما ما يفعله به المرء ، وكيف يستعمله ، فمسألة ذات « أهمية » ثانوية .

أما هدف كل هذا الاستخدام للشرطة فهو حماية الملكية الخاصة . ذلك أن معنى المؤلف بالنسبة لهيرش هو معناه الخاص ، وينبغي ألاّ يُسَلَب منه أو تُنتهك حرمة من قبل القارئ . كما ينبغي ألاّ يُشَرَّكَ Socialized معنى النصّ ، أو يصبح ملكية عامة لقرائه المتعددين ؛ فهو يخصّ المؤلف وحده ، والذي يجب أن تظل حقوقه أو حقوقها الحصرية في التصرف به محفوظة حتى بعد زمن طويل من وفاته أو وفاتها . والطريف في الأمر أن هيرش يعترف بأن وجهة نظره اعتباطية تماماً . فليس في طبيعة النصّ ذاته أي شيء يجبر القارئ على

تأويله تبعاً لمعنى المؤلف ؛ ويقتصر الأمر على أننا إن لم نحترم معنى المؤلف فلن يكون لدينا آئذ أي « معيار » للتأويل ، وسنواجه خطر فتح مسارب الفوضى النقدية . وينبغي القول إن النظرية الهيرشية ، مثل معظم الحكومات السلطوية ، عاجزة تماماً عن تقديم تبرير عقلائي لقيمها الخاصة الحاكمة . فليس ثمة سبب من حيث المبدأ لأن يكون معنى المؤلف مُفَضَّلًا على القراءة التي يقدمها ناقدٌ شَعْرُهُ أقصر أو قدماءُ أضخم . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن حقوق وسندات ملكية الأرض التي تبدأ بتتبع عملية توريثها الشرعي عبر القرون ، وتنتهي بالاعتراف أنك إذا ما رجعت بتلك العملية إلى الوراء بما يكفي ستجد أن هذه الحقوق قد تمّ نيلها بقتال أحد ما آخر من أجلها .

وحتى لو تمكّن النقاد من تأمين مدخل إلى مقاصد المؤلف ، فهل يضمن هذا لإرساء النصّ الأدبي على معنى محدد ؟ ماذا لو طلبنا تفسيراً لمعنى مقاصد المؤلف ، ثم تفسيراً لهذا التفسير ، وهلمجراً ؟ فالضمانة ليست ممكنة في هذا المجال إلا حين تكون معاني المؤلف ما يريده لهايرش أن تكون : وقائع محضّة ، جامدة ، « متطابقة مع ذاتها » ويمكن استخدامها بصورة موثوقة لإرساء العمل . بيد أن هنالك شكاً عميقاً في قدرة هذه الطريقة على رؤية أي نوع من المعنى مهما يكن . فالمعاني ليست راسخة ومحددة كما يعتقد هيرش ، بما فيها معاني المؤلف — ذلك أنها نتاجات للغة التي تنطوي دوماً على شيء يتزلق منها ، وهذا أمر لا يدركه هيرش . ومن الصعب أن نعرف كيف يمكن أن تكون

حين تمتلك قصداً « محضاً » أو تعبر عن معنى « محض » ؛ وهيرش لا يتمكن من الثقة بمثل هذه الأوهام ، إلا لأنه يعزل المعنى عن اللغة . ولكن قصد المؤلف هو ذاته « نص » معقد ، يمكن مناقشته ، وترجمته وتأويله تأويلات متنوعة شأن أي نص آخر تماماً .

أما تمييز هيرش بين « المعنى » و « الدلالة » فهو تمييز مشروع . فمن غير المحتمل أن يكون شكسبير قد فكّر بالكتابة عن التسليح النووي . ولعل جيرترود حين تصف هاملت بأنه « سمين » لا تعني أنه رائد الوزن كما قد يتوقع القراء المحدثين . بيد أن من المتعذر الدفاع عن إطلاقية تمييز هيرش . فمن غير الممكن أن نميز تمييزاً كاملاً كهذا بين « ما يعنيه النص » و « ما يعنيه بالنسبة لي » . ونظرتي لما يمكن أن تكون ماكبث قد عنته في الشروط الثقافية لزمانها تبقى نظرتي الخاصة ، والتي تتأثر بصورة لا مفرّ منها بلغتي الخاصة وأطر مرجعيتي الثقافية . ولا يمكنني البتة أن أتصل من كل ذلك لأعرف بطريقة موضوعية مطلقة ما كان في عقل شكسبير فعلاً . وأية فكرة عن الموضوعية المطلقة مثل هذه الفكرة ليست إلا وهماً . بل إن هيرش نفسه لا يسعى خلف مثل هذا اليقين المطلق ، وذلك أساساً لعلمه أنه لا يستطيع التوصل إليه : وعليه أن يقنع عوضاً عن ذلك بإعادة بناء قصد المؤلف « المُحتَمَل » . ولكنه لا يوجّه أي انتباه إلى أن إعادة البناء هذه لا يمكن أن تجري إلا ضمن أطر المعنى والإدراك الخاصة به والمشروطة تاريخياً . وفي الحقيقة ، إن هذه « التاريخانية » historicism هي الهدف الحقيقي لهجومه العنيف . وهو مثل هسرل ، إذأ ، يقدم شكلاً من المعرفة أزلياً ونزيباً على نحو مهيب . بيد أن بُعد عمله عن النزاهة —

واعتقاده أنه يحتمي المعنى الثابت للأعمال الأدبية من إيديولوجيات معاصرة معينة — هو واحد من العوامل التي تدفعنا إلى رؤية هذه المزايم بعين الشك والارتياب .

إن الهدف الذي يضعه هيرش نصب عينيه بثبات هو تأويلية هايدغر ، وغادامير وآخرين . وهو يعتقد أن إلحاح هؤلاء المفكرين على أن المعنى تاريخي دوماً يفتح الباب على نسبيّة relativism كاملة . وبناءً عليه ، يمكن لعمل أدبي أن يعني شيئاً يوم الأحد وشيئاً آخر يوم الجمعة . وإنه لمن الشاق أن نتأمل في السبب الذي يدعو هيرش لأن يجد هذه الإمكانية مخيفة جداً ؛ لكنه لكي يوقف فساد النسبية هذا يعود إلى هسرل ويحاول تبيان أن المعنى ثابت لا يقبل التغيّر لأنه الفعل القصدي لفرد ما عند لحظة محددة من الزمن . بيد أن لهذا القول وجهاً زائفاً تماماً . فحين أقول لك في ظروف معينة ، « أغلّق الباب ! » وما أن تفعل ذلك حتى أضيف برّماً ، « عَسَيْتُ بالطبع لِفَتْحِ النافذة » ، يحقّ لك تماماً أن تقول إن « أغلّق الباب » تعني ما تعنيه بغض النظر عمّا قصدت بها أن تعني . لكن هذا لا يعني أن المرء لا يستطيع تخيّل سياقات تعني فيها « أغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها العادي : حيث يمكن أن تكون طريقة استعارية للقول ، « لا تفاوض بَعْدَ أبداً » . فمعنى هذه الجملة ، شأن أية جملة أخرى ، ليس ثابتاً دون تبديل بأي حال من الأحوال : ومن المحتمل أن يستطيع المرء ببراءة كافية ابتكار سياقات يمكن فيها لـ « أغلق الباب » أن تعني آلاف الأشياء المختلفة . ولكن إذا كانت الريح الهوجاء تعصف في الغرفة ولم أكن أرتدي سوى ملابس السباحة ، ربما يكون معنى الجملة واضحاً في تلك الوضعية ؛ وما لم أقترف زلّة لسان

أو أرتكب هفوة ما من هفوات الانتباه التي يصعب وصفها فسيكون بلا طائل بالنسبة لي أن أزعم أنني « في الواقع » قد عانيت « افتح النافذة ». وهذه واحدة من الحالات الواضحة التي لا يكون فيها معنى كلماتي محدداً من قبل مقاصدي الخاصة ، والتي لا يكون لي فيها الخيار في أن أجعل كلماتي تعني أي شيء مهما يكن ، كما ظنّ خطأً هَمْسِيّتي — دَمْسِيّتي في إليس . إن معنى اللغة هو شأن اجتماعي : فاللغة في الواقع تنتمي إلى مجتمعي قبل أن تنتمي إلي .

وهذا ما فهمه هايدغر ، وما سعى هانز — جورج غادامير إلى ترصينه في الحقيقة والمنهج . فمعنى العمل الأدبي ، عند غادامير ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه ؛ وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر ، يمكن أن تُغَرَّبَل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه . وإن هيرش يعترف بذلك بمعنى ما ولكنه يقصيه إلى ميدان « الدلالة » ، في حين أن عدم الرسوخ هذا هو ، بالنسبة لغادامير ، جزء من الطابع الحقيقي للعمل ذاته . فكل تأويل مرتبط بوضعية ما ، وتشكله وتحده المعايير النسبية تاريخياً في ثقافة محددة ؛ فلا مجال لمعرفة النص لأدبي « كما هو » . وهذه « الشكّية » هي التي تستفز هيرش وتثير أعصابه في التأويلية الهايدغرية ، والتي يشنّ ضدها معركته الدفاعية .

تبعاً لغادامير ، فإن كل تأويل لعمل ماضٍ يؤلّف حواراً بين الماضي والحاضر . وحين يواجهنا مثل هذا العمل ، نحن نصغي بسلبية هايدغرية حكيمة لصوته غير المؤلف ، متيحين له أن يسائل اهتماماتنا الراهنة ؛ لكن ما « يقوله » لنا العمل سوف يتوقف بدوره على نوع

الأسئلة التي يمكننا طرحها عليه ، من نقطة الأفضلية الخاصة بنا في التاريخ . وسوف يتوقف أيضاً على قدرتنا في إعادة بناء « السؤال » الذي يكون العمل ذاته « جواباً » عليه ، ذلك أن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . وكل فهم مُنتج : فهو دوماً « فهم من نوع آخر » ، يحقق إمكانية جديدة في النص ، ويجعله مختلفاً . ولا يمكن فهم الحاضر أبداً إلا من خلال الماضي ، الذي يشكل معه استمرارية حيّة ؛ كما أننا نفهم الماضي دوماً من وجهة نظرنا الجزئية الخاصة ضمن الحاضر . ويحصل حدث الفهم عندما « ينصهر » « أفق » المعاني والافتراضات التاريخية الخاصة بنا مع « الأفق » الذي توضع ضمنه العمل ذاته . وفي لحظة كهذه نحن ندخل العالم الغريب للصنيع الفني ، ولكننا نضمّنه في الوقت ذاته إلى ميداننا الخاص ، فنبلع إلى فهم أكمل لأنفسنا . وبدلاً من أن « نرحل » فاننا « نؤوب » كما يقول غدامير .

إنه لمن الصعب أن نرى ما الذي وجده هيرش مستفزاً ومثيراً للأعصاب في كل هذا . فهو يبدو ، على العكس ، شديد النعومة والسلاسة . إذ يمكن لغدامير باضطراب أن يُسلم نفسه والأدب لرياح التاريخ لأن هذه الأوراق المتبعثرة سوف « تؤوب » دوماً في النهاية — وسوف تعمل ذلك لأن تحت كل تاريخ ، وكل ماضٍ ممتد بصمت ، وكل حاضر ومستقبل ، يجري جوهر موحد يُعرف باسم « التقليد » . وكما هو الحال مع ت . س . إليوت ، فإن كل النصوص « الشرعية » تنتمي إلى هذا التقليد ، والذي يتكلم عبر عمل الماضي الذي تأمله ، ويتكلم عبري في فعل التأمل « الشرعي » . وهكذا يتزوج معاً الماضي والحاضر ، والذات والموضوع ، والغريب والحميمي على نحو مأمون

وبواسطة كينونة تصبهما معاً. وعادامير لا يهمنه أن تصوراتنا الثقافية المسبقة أو « فهمنا القبلي » الضمني قد يتحيز في استقبال العمل الأدبي الماضي ، ما دام هذا الفهم يأتي من التقليد ذاته والذي يشكل العمل الأدبي جزءاً منه. بل إن التحيز عامل إيجابي وليس سائياً: والتنوير Enlightenment ، بحلمه معرفة نزيهة تماماً ، هو ما أدى إلى ما نراه حديثاً من « تحيز ضد التحيز » . والتحيزات الخلاقة ، بعكس التحيزات الزائفة والتشويهية ، هي تلك التي تنشأ من التقليد وتجعلنا على تماس معه . وساطة التقليد ذاته ، بالارتباط مع تأملنا الذاتي المتقّد ، سوف تفرز من بين تصوراتنا المسبقة ما هو مشروع وما هو غير ذلك — ذلك أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من الماضي ، وبدلاً من أن تكون عقبة في وجه الفهم الصحيح ، تساعد فعلاً على مثل هذا الإدراك بتعريتها العمل من كل ما هو ذو دلالة عابرة .

ولعل من المناسب أن نسأل غادامير بأي تقليد يفكر وتقليد من هو هذا التقليد . فنظريته لا تكف عن افتراضها الشنيع بأن ثمة تقليداً « رئيساً » وحيداً ؛ وأن كل الأعمال « الشرعية » تسهم فيه ، وأن التاريخ يشكل مُتَّصِلاً continuum لا ينقطع ، خالياً مسن أي تمزق حاسم ، أو صراع أو تناقض ؛ وأن التحيزات التي نحن (مَنْ ؟) ورثناها من « التقليد » ينبغي تدليلها والتعلق بها . وبعبارة أخرى ، فإن هذه النظرية تزعم أن التاريخ هو موضع يمكن « لنا » دوماً وفي أي زمان أو مكان أن نؤوب إليه ؛ وأن عمل الماضي يعمق فهمنا الذاتي الحاضر — بدلاً من أن يفسده — وأن الغريب هو مألوف دوماً وبشكل خفي . إنها ، باختصار ، نظرية في التاريخ مفرطة في رضاها عن نفسها ،

ولإسقاطاً على العالم ككل لوجهة نظر يعني لها الفن، بصورة رئيسة تلك الآثار الكلاسيكية الباقية في التقليد الجرمانى الرفيع . نظرية ليس لديها سوى تصور ضئيل للتاريخ والتقليد بوصفهما قوتين قامعتين فضلاً عن كونهما محررتين ، وبوصفهما نطاقين يخترقهما الصراع والهيمنة . فالتاريخ بالنسبة لغادامير ليس مكان صراع ، وانقطاع وإقصاء وإنما « سلسلة متصلة » ، ونهر دائم الجريان، بل إنه يكاد أن يكون نادياً ليلياً لدوي المزاج المتوافق . أما الاختلافات التاريخية فلا يمكن احتمال الاعتراف بوجودها إلا لكي تتم تصفيتها بسرعة من قبل فهم « يجسر المسافة الزمنية التي تفصل المؤول عن النص ، فيتغلب هكذا . . . على اغتراب المعنى الذي أصاب النص » (٥) . ولا حاجة للكفاح من أجل التغلب على المسافة الزمنية بإسقاط المرء ذاته بحماس في الماضي ، كما اعتقد ويلهلم ديلثي وغيره ، مادامت هذه المسافة قد تجسّرت من قبل بواسطة العرف، والتحيز والتقليد . إن للتقليد سلطة يجب أن نخضع لها : وليس هنالك سوى إمكانية ضئيلة لتحدي هذه السلطة نقدياً ، ولا مجال للتفكير بأن تأثيرها قد لا يكون خيراً . فالتقليد ، كما يقول غادامير ، « له تبريره الذي يقع خارج حجج العقل » (٦) .

وصف غادامير التاريخ مرة بأنه « المحادثة التي هي نحن » . فالتأويلية ترى التاريخ بمثابة حوار حي بين الماضي ، والحاضر والمستقبل ، وتسعى بقوة لإزالة العقبات من وجه هذا الاتصال communication

(٥) الحقيقة والمنهج (توبنجن ، ١٩٦٠) ، ص ٢٩١ .

(٦) أورده فرالك ليتريشيا ، بعد النقد الجديد (شيكاغو ، ١٩٨٠) ص ١٥٣ .

المتبادل إلى مالا نهائية. وهي لا تستطيع تحمّل فكرة فشل الاتصال، فهذه ليست مجرد فكرة عابرة أو يمكن تصويبها بمجرد تأويل نصّي أكثر حساسية، وإنما هي فكرة نظامية systematic نوعاً ما: وينبغي القول انها قائمة في البنى الاتصالية لجميع المجتمعات. وبعبارة أخرى، فان التأويلية لا تستطيع أن تتعامل مع إشكالية الإيديولوجيا - أي مع واقعة أن « حوار » التاريخ البشري الذي لا ينتهي هو في الغالب حوار من طرف واحد يوجهه الأقوياء إلى مسلوبّي القوة، وانه إذا كان « حواراً » حقاً فان المشاركين فيه - الرجال والنساء، مثلاً - لا يحتلون مواقع متكافئة. والتأويلية ترفض أن تدرك أن الخطاب واقعٌ دوماً في شرك سلطة قد لا تكون حميدة بأية صورة من الصور؛ بل إن خطابها بالذات هو الخطاب الذي تفشل أشد الفشل دلالةً في إدواك هذه الواقعة فيه.

تنزع التأويلية، كما رأينا، إلى التركيز على أعمال الماضي: والأسئلة النظرية التي تطرحها تنشأ أساساً من هذا المنظور. وعلى الرغم من أن ذلك لا يدهشنا، نظراً لبدائياتها مع الكتب المقدسة، إلا أنه ذو دلالة أيضاً: فهو يوحي بأن دور النقد الأساسي هو فهم الكلاسيكيات. وانه لمن الصعب أن نتخيّل غادامير ممسكاً بنورمان ميلر. وإلى جانب هذا الإلحاح التقليدي يسري إلحاح آخر: هو افتراض أن العمل الأدبي يشكل وحدة « عضوية ». فالمنهج التأويلي يسعى إلى إيجاد المكان الملائم لكل عنصر من عناصر النصّ في كلّ متكامل، وذلك في عملية (سيرورة) اشتهرت باسم « الحلقة التأويلية » hermeneutical circle:

حيث يتم فهم الخصائص الفردية بارتباطها مع السياق كاملاً ، ويتم فهم السياق الكامل عبر الخصائص الفردية . ولا تأخذ التأويلية في حسابها عموماً إمكانية أن تكون الأعمال الأدبية مفككة ، وغير متكاملة ، ومتناقضة داخلياً ، على الرغم من وجود أسباب عديدة للافتراض بأنها كذلك (٧) وجدير بالملاحظة أن لـ د . د . هيرش ، بالرغم من نفوره الشديد من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك أيضاً في التحيز الذي مفاده أن كل نصّ أدبي هو كلّ متكامل، وأنّ من المنطقي أن يكون كذلك : فوحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذي يعمّ العمل برمته . أما في الواقع فما من سبب يمنع المؤلف من امتلاك مقاصد متعددة متناقضة ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً ، لكن هيرش لا يحسب حساباً لمثل هذه الإمكانيات .

ويُعرّف تطور التأويلية الأقرب عهداً في ألمانيا باسم «جماليات الاستقبال» reception aesthetics أو « نظرية الاستقبال » ، وهي بخلاف غادامير لا تركز على أعمال الماضي بصورة حصرية . كما تتفحص نظرية الاستقبال دور القارئ في الأدب، وبذا تكرر تطوراً جديداً تماماً . حيث يمكن للمرء أن يُمرّجّل تاريخ النظرية الأدبية الحديثة وبصورة تقريبية جداً في ثلاث مراحل : مرحلة الإلشغال بالمؤلف (الرومانتيكية والقرن التاسع عشر) ؛ مرحلة الاهتمام الحصري بالنصّ (النقد الجديد) ؛ ومرحلة انزياح الاهتمام بشكل ملحوظ باتجاه القارئ في السنوات الأخيرة. ولقد كان القارئ

(٧) انظر بيير ماشيري ، نحو نظرية للإنتاج الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، وخاصة الجزء ١ .

على الدوام هو الأقلّ تميّزاً وقيمةً في هذا الثالث — وهو أمر غريب، إذ من دونه أو من دونها لن يكون هنالك أية نصوص أدبية على الإطلاق. فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف الكتب : لأنها سيرورات تدليل Signification لا تتجسّد مادياً إلا في ممارسة القراءة . ولكي يحصل الأدب ، فإن القارئ حيوي مثل المؤلف تماماً .

ما الذي ينطوي عليه فعل القراءة ؟ دعونا نأخذ ، بصورة تكاد تكون عشوائية تماماً ، أول جملتين في رواية : « ما الذي فعلته بالثنائي الجديد ؟ » آل هانيدا ، بيت وأنجيلا ، كانوا عُرّةً* . (من رواية ثنائيات لجون أباديك) . ما الذي نفعله بهذا ؟ لعلنا نرتبك للحظة ، نظراً لغياب الصلة الواضح بين الجملتين ، قبل أن نفهم أن ما يجري هنا هو العُرف الأدبي الذي يمكن لنا أن ننسب من خلاله قطعة من الكلام المباشر إلى شخصية ما وإن لم يفعل النص ذلك صراحةً . فنستنتج أن شخصية ما ، لعلها بيت أو أنجيلا هانيدا ، هي التي يصدر عنها القول الافتتاحي ، ولكن لماذا نفترض ذلك ؟ فعل الجملة بين علامتي الاقتباس لم تُقل مطلقاً : لعلها فكرة ، أو سؤال طرحه أحد ما آخر ، أو نوع من التصدير epigraph في مطلع الرواية . ولعل أحداً ما آخر ، أو صوتاً مبالغاً من السماء ، هو الذي يوجهها إلى بيت وأنجيلا هانيدا . لكن أحد الأسباب التي تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال أكثر عاميةً من أن يصدر عن صوت سماوي ، ولعلنا نعلم أن أباديك كاتب واقعي عموماً لا يلجأ عادة إلى مثل هذه الصناعات ؛ لكن نصوص كاتب مالا تشكّل كلاً متماسكاً بالضرورة

(*) إن التعامل مع المثني هنا تعامل الجمع ، كما هو الحال في اللغة الانجليزية ، مقصود . وسرى بعد قليل سبب ذلك .

وقد لا يكون من الحكمة أن نتكئ على هذا الافتراض بكل ثقلنا .
ومن غير المحتمل ، على أسس واقعية ، أن يكون السؤال صادراً عن جوقه من
البشر الذين يتكلمون سوية وبانسجام ، ومن غير المحتمل نوعاً ما أن
يكون صادراً عن أحد سوى بيت وأنجيلا هانينا ، حيث نعلم في
اللحظة التالية أنهما عاريان ، وقد نفكر أنهما ثنائي متزوج ، ونعلم
أن الثنائيات الأزواج ، في ضاحيتنا على الأقل من برمنجهام ، لا
يمارسون التعريّ معاً أمام طرف ثالث ، بصرف النظر عما قد يفعلانه
بصورة فردية .

ولعلنا نشكّل مسبقاً طقماً كاملاً من الاستنتاجات ونحن نقرأ
هاتين الجملتين . فقد نستنتج ، مثلاً ، أن « الثنائي » المشار إليه هو رجل
 وامرأة ، بالرغم من عدم وجود ما يدلنا إلى الآن أنهما ليسا امرأتين
أو نمرين صغيرين . كما نفترض أن من يطرح السؤال كائنٌ من كان
لا يمكنه قراءة الأفكار ، فعندها لن يكون ثمة حاجة للسؤال . وقد نتوقع
أن السائل يقيم وزناً لرأي المُخاطب ، بالرغم من عدم وجود سياق
كافٍ بعد لكي نحكم أن السؤال ليس توبيخياً أو عدوانياً . ونتخيّل
أن العبارة « آل هانينا » ربما تكون بدلاً " قواعدياً " grammatical
 apposition للعبارة « بيت وأنجيلا » ، بحيث تشير إلى أن هذا هو
لقبهما ، الأمر الذي يقدم دليلاً هاماً على كونهما متزوجين . ولكننا
لا نستطيع أن ننفي إمكانية وجود جماعة من الناس تُدعى آل هانينا
إضافةً إلى بيت وأنجيلا ، وربما قبيلة منهم ، وأنهم جميعاً عراة معاً

(هـ) البديل ، أو عطف البيان ، كلمة تتلو أخرى مباشرة لتوضيحها ويمكن أن تعمل
عنها نحوياً ودلالياً .

في قاعة ضخمة . فواقعة أن لبت وأنجيلا اللقب ذاته لا تثبت
أنهما زوج وزوجة : فلعلهما أخ وأخت ، أو أب وبنت أو أم وابن
متحللان أو يرتكبان الزنا بالمحارم . ونحن نفترض أنهما عاريان على
مرأى واحدهما من الآخر ، في حين لم يُقَلَّ لنا بعد ما يدلّ على أن
السؤال لم يصرخ به أحد ما من إحدى غرف النوم أو أحد الأكواخ
على الشاطئ باتجاه غرفة أخرى أو كوخ آخر . ولعل بيت
وأنجيلا طفلان صغيران ، على الرغم من أن التكلّف النسبي في السؤال
يقلل من هذا الاحتمال . وربما يكون معظم التمرّاء قد افترضوا الآن أن
بيت وأنجيلا هانيمًا ثنائي متزوج عاريان معاً في غرفة نومهما بعد حدث ما ،
لعله حفلة ، حضرها ثنائي متزوج حديثاً ، ولكن لا شيء من هذا يقال
لنا فعلياً .

إن كون هاتين الجملتين هما أول جملتين في الرواية يعني ،
بالطبع ، أن كثيراً من هذه التساؤلات ستتم إجابتها عليها ونحن نواصل
القراءة . لكن سيرورة التفكير والاستنتاج التي ساقنا إليها هنا جهلنا
هي مجرد مثال أكثر دراميةً وتوترًا لما نفعله طوال الوقت عندما نقرأ .
فكلما قرأنا سنصادف كثيراً من الإشكاليات الأخرى ، والتي لا يمكن
حلّها إلا بمزيد من الافتراضات . صحيح أننا سوف نلتقي تلك الأنواع
من الوقائع التي تمّ حَسُّها عنّا في هاتين الجملتين ، ولكن
سيظل علينا أن نبني تأويلات مشكوك بها لهذه الوقائع . وهكذا ، فإن
قراءة مطلع رواية أبدأيك تورطنا في كمّ مدهش من العمل المعقّد ،
واللا واعي إلى حد بعيد : حيث ننخرط طوال الوقت في بناء فرضيات
عن معنى النصّ ، بالرغم من أننا نادراً ما نلاحظ ذلك . فالقارئ يقيم

صلات وروابط ضمنية ، ويسدّ ثغرات ، ويتوصل إلى استنتاجات وتجارب من أحاسيس باطنية ؛ وذلك يعني الاعتماد على معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالأعراف الأدبية على وجه الخصوص . والنص ذاته ليس في الواقع سوى سلسلة من « الإلماعات » الموجهة إلى القارئ ، ودعوات إلى بناء معنى من قطعة من اللغة . وبمصطلحات نظرية الاستقبال ، فإن القارئ « يُـمَكِّنُ » concretize العمل الأدبي ، الذي ليس في ذاته سوى سلسلة من العلامات marks السوداء المرتبة على صفحة . ودون هذا الإسهام الفعّال المتواصل من قبل القارئ ، لن يكون ثمة عمل أدبي إطلاقاً . وأي عمل ، مهما بدا متماسكاً ، هو بالنسبة لنظرية الاستقبال مكوّن فعلياً من « ثغوب » ، مثل الطاولات تماماً بالنسبة للفيزياء الحديثة — كالثقب بين الجملة الأولى والثانية في ثنائيات مثلاً ، حيث ينبغي على القارئ تقديم صلة مفقودة . وهكذا يكون العمل ملتبساً بـ « اللا تحديدات » ، وبعناصر تعتمد في تأثيرها على تأويل القارئ ، ويمكن تأويلها بعدد من الطرائق المختلفة ، وربما المتصارعة واحداً مع الأخرى . والمفارقة في هذا هي أنه كلما ازدادت المعلومات التي يقدمها العمل ، ازداد اللا تحديد فيه . إن « عرّافات السواد والظلمة السريات » عند شكسبير هي بمعنى ما جملة تحصر نوع الساحرات المعنيات ، وتجعلن أكثر تحديداً ، ولكن النصّ يجعل ذاته أقل تحديداً بينما هو يحاول أن يكون أكثر تحديداً ، لأنّ النعوت الثلاثة في الجملة غنية بايحاءاتها ، وتثير استجابات مختلفة لدى قراء مختلفين .

إن سيرورة القراءة ، بالنسبة لنظرية الاستقبال ، هي دوماً عملية دينامية ، وحركةٌ وكشفٌ يزدادان تعقيداً بمرور الوقت . فالعمل الأدبي لا

يوجد إلا كقطع من « الترسيمات » chemata أو الاتجاهات العامة كما يدعوها المنظر البولوني رومان إنغاردن، والتي على القارىء أن يقوم بتحقيقها. ولكي يفعل ذلك ، فإن القارىء سوف يجلب إلى العمل ضرورياً معنية من « الفهم المسبق » ، وسياقاً مبهماً من القناعات والتوقعات التي يتم من ضمنها تقييم خصائص العمل المتنوعة . بيد أن هذه التوقعات ذاتها ستتعدل من خلال ما نعرفه بتواصل عملية القراءة ، وستبدأ الحلقة التأويلية بالدوران — متحركة من الجزء إلى الكل — ورجوعاً إلى الجزء . وفي كفاحه من أجل بناء معنى متماسك من النص ، فإن القارىء سوف يختار عناصره وينظمها في وحدات كلية متصلة ، مُقْصِصاً بعضها ومقدماً بعضها الآخر، و « مُعَلِّمِساً » بعض المفردات بطرائق معينة ؛ وسوف يحاول أن يقبل منظورات مختلفة ضمن العمل وفي وقت واحد ، أو أن يتحول من منظور إلى منظور لكي يبني « وهماً » متكاملًا . وما علمناه في الصفحة الأولى سوف يخبو ويصبح « ضامراً » في الذاكرة ، وربما يتعدل بما نعلمه لاحقاً . فالقراءة ليست حركة خطية مستقيمة ، أو مجرد شأن تراكمي : ذلك أن تأملاتنا البدئية توافد إطاراً من المرجعية نؤول من ضمنه ما يأتي لاحقاً ، لكن ما يأتي لاحقاً قد يحول فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية ، مسلطاً مزيداً من الضوء على بعض خصائصه ومعتماً على بعضها الآخر . وكلما واصلنا القراءة فإننا نُسْقِطُ افتراضات ، وننقح قناعات ، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر فأكثر تعقيداً ؛ فكل جملة تفتح أفقاً تثبت الجملة التالية ، أو تتحداه أو تقوضه . ونحن نقرأ قُدُماً ورجوعاً في الوقت ذاته ، وننبأ ونذكّر ، وربما ندرك ما في النص من تحقيقات ممكنة أخرى

أبطلتها قراءتنا . وعلاوةً ، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تجري على مستويات كثيرة في الوقت ذاته ، ذلك أن النصّ يملك « مؤخرات » و « مقدمات » ، وزوايا نظر سردية مختلفة ، وطبقات للمعنى متبدلة ننتقل بينها بصورة متواصلة .

إن وولفغانغ آيزر ، من مدرسة كونستانس لجماليات الاستقبال ، والتي ناقشت نظرياتها باستفاضة أعلاه ، يتحدث في فعل القراءة (١٩٧٨) عن « الستراتيجيات » التي تطلق النصوص عملها ، وعن « ذخائر » repertoires الثيمات والإماعات المألوفة التي تنطوي عليها . فلكي نقرأ ، نحن بحاجة للتآلف مع التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد ، وينبغي أن نمتلك بعض الإحاطة بـ « سنته » ، أي بتلك القواعد التي تحكم بصورة نظامية الطرائق التي ينتج بها معانيه . لنعد مرة أخرى إلى دليل مترو الأنفاق في لندن والذي ناقشته في المدخل : « الكلاب يجب أن تُحمّل على السلم الدوّار » . فلكي أفهم هذه الملاحظة أحتاج للقيام بما هو أكثر بكثير من مجرد قراءة كلماتها واحدة تلو أخرى . أحتاج لأن أعرف ، مثلاً ، أن هذه الكلمات تنتمي إلى ما يمكن أن ندعوه « سنّة إحالة أو إسناد » — أي أن الدليل ليس مجرد قطعة تزيينية من اللغة لتسلية المسافرين ، وإنما المقصود منه هو الإحالة إلى سلوك الكلاب والمسافرين الفعليين على سلام دوّارة فعلية . وعليّ أن أحشد معرفتي الاجتماعية العامة لكي أدرك أن الدليل قد وُضع هناك من قبل السلطات ، وأن هذه السلطات تملك قوة معاقبة المخالفين ، وأنني كواحدٍ من أفراد الشعب معنيّ ضمناً بهذا الدليل ، وهي أمور لا توضح الكلمات ذاتها أيّاً منها . وعليّ ، بعبارة أخرى ،

أن أتكل على سنن وسياقات اجتماعية معينة لكي أفهم الملاحظة بالصورة الملائمة . لكنني أحتاج أيضاً لأن أفاعل هذه السنن والسياقات مع سنن وأعراف معينة في القراءة — أعراف تخبرني أن ما تعنيه عبارة « السلم الدوّار » هو هذا السلم الدوّار وليس سُلماً في الباراغواي ، وأن ما تعنيه عبارة « يجب أن تُحمّل » هو « يجب أن تُحمّل الآن » ، وهلمجرا . وعليّ أن أدرك أن « جنس » genre الدليل هو على هذا النحو لكي يجعل من غير المحتمل أن يكون الالتباس الذي أشرت إليه في المدخل « مقصوداً » فعلاً . وليس من السهل التمييز هنا بين السنن « الاجتماعية » و « الأدبية » : ذلك أن مَلَمَسَة « السُلّم الدوّار » باعتباره « هذا السُلّم » تنبئ عُرْف قراءة يجتثّ الالتباس ، ويتوقف هو ذاته على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

وإذا ، فأنني أفهم الملاحظة من خلال تأويلها بالارتباط مع سنن معينة تبدو ملائمة ؛ ولكن هذا لا يمثل بالنسبة لآيزر كل ما يحدث في قراءة الأدب . فلو كان هنالك « مطابقة » تامة بين السنن التي تحكم الأعمال الأدبية والسنن التي نستخدمها في تأويلها ، لخلا كل أدب من الإلهام شأنه شأن دليل مترو الأنفاق في لندن . والعمل الأدبي الأشد تأثيراً بالنسبة لآيزر هو عمل يدفع القارئ إلى إدراك نقدي لسننه وتوقعاته العرفيّة المعتادة . فالعمل يستنطق ويحوّل القنوات الضمنية التي نجلبها إليه ، و « يشكّك » بعاداتنا الرتيبة في إدراك الأشياء فيدفعنا بذلك لأول مرة إلى الاعتراف بها كما هي حقاً . وبدلاً من أن يكتفي بمجرد تدعيم تصوراتنا المتعينة ، فإن العمل الأدبي القيّم ينتهك أو يتخطى هذه الطرائق المعيارية في الرؤية ، فيعلّمنا بذلك سنناً جديدة

للفهم . وثمة توازٍ هنا مع الشكلائية الروسية : ففي فعل القراءة ، يتمّ « نزع الألفة » عن افتراضاتنا العُرفية ، وموضعها حيث يمكن نقدها وتنقيحها . وحين نعدّل النص بواسطة استراتيجياتنا في القراءة ، فإن النصّ يعدّلنا في الوقت ذاته : ذلك أنه ، مثل الموضوعات في تجربة علمية ، قد يرد على « أسئلتنا » بـ « جواب » لم نتوقعه . وتكمن أهمية القراءة كلها ، بالنسبة لنا قد مثل آيزر ، في كونها تصل بنا إلى وعي ذاتي أعمق ، وتحثنا على رؤية أكثر نقدية لهوياتنا الخاصة. لكنّ ما « نقرؤه » ، ونحن نشقّ طريقنا عبر كتاب ، هو أنفسنا .

إن نظرية آيزر في الاستقبال تستند ، في الواقع ، إلى إيديولوجية إنسانوية ليبرالية : أي إلى قناعة بأن علينا في القراءة أن نكون مرنين ومنفتحين ، ومهيئين لوضع قناعاتنا الخاصة موضع سؤال وتركها تتبدّل . ويمكن خلف هذا الطرح تأثير التأويلية الغاداميرية ، بثقتها بتلك المعرفة المخضبة التي تنبع من المواجهة مع غير المألوف . بيد أن إنسانوية آيزر الليبرالية ، شأن معظم مثل هذه المذاهب ، هي أقل ليبرالية مما تبدو عليه للوهلة الأولى . فهو يكتب أن قارئاً ذا التزامات إيديولوجية متينة من المحتمل ألاّ يكون قارئاً وافياً وملائماً ، ذلك أنه أو أنها من غير المحتمل أن يكونا منفتحين تجاه القوة المحوِّلة في الأعمال الأدبية . وما ينطوي عليه هذا هو أننا لكي نخضع لتحول بين يدي النصّ ، علينا أصلاً ألاّ نحمل سوى قناعات مؤقتة تماماً . فالقارئ الجيد لابدّ أن يكون ليبرالاً مسبقاً : لأن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الانسانية التي يفترضها مسبقاً أيضاً . وثمة مفارقة أخرى هنا : فحين نحمل قناعاتنا بخفّةٍ أصلاً ، لن يكون استنطاقها وهدمها من قبل

النصّ "أمراً هاماً وذا دلالة كبيرة في الواقع . وبعبارة أخرى ، فإنّ ما يحدث لن يكون هاماً في الحقيقة. وعلينا ألاّ نلوم القارئ كثيراً، فهو يعود ببساطة إلى نفسه أو نفسها كذات أكثر ليبرالية بكل ما في الكلمة من معنى . إن كل ما يتعلّق بالذات القارئة هو عرضة للسؤال في فعل القراءة ، ما عدا أي نوع من الذات (الليبرالية) هي هذه الذات : فهذه الحدود الايديولوجية لا يمكن انتقادها بأية طريقة من الطرق ، ذلك أن النموذج برمته سينهار آنئذ . وبهذا المعنى ، فإن تعددية plurality وانفتاح سيرورة القراءة ليسا مباحين إلاّ لأنهما يفترضان مسبقاً نوعاً معيناً من الوحدة المغلقة التي تبقى في الموضع الملائم على الدوام : إنها وحدة الذات القارئة ، التي لا يتمّ انتهائها وتخطّيها إلاّ لكي تعود إلى ذاتها أكثر امتلاءً . وكما هو الحال مع غادامير ، فإنّ بمقدورنا أن نغزو منطقة في الخارج لأننا نبقي سرّاً في موطننا على الدوام . أما القارئ الذي يؤثر فيه الأدب بأشدّ العمق فهو قارئ مجهّز مسبقاً بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، وبارع في استعمال تقنيات نقدية معينة ومطّاع على أعراف أدبية معينة ، ولكن هذا النوع من القارئ هو بالضبط ذلك النوع الذي يحتاج أقلّ من غيره للتأثّر . فمثل هذا القارئ « متحوّل » منذ البداية ، وهو غير مستعد لتحمل مخاطر تحول آخر إلاّ بسبب هذه الواقعة . ولكي تقرأ الأدب « بفعالية » عليك أن تمارس قدرات نقدية معينة ، وهي قدرات لا يمكن تعريفها إلاّ بصورة إشكالية ، بيد أن هذه القدرات بالضبط هي التي لن يكون « الأدب » قادراً على مساءلتها ، لأن وجوده ذاته متوقف عليها . فما تعرّفه بوصفه عملاً « أدبياً » سيكون مرتبطاً بصورة وثيقة دوماً مع ما تعتبره تقنيات نقدية « ملائمة » : أي أن عملاً « أدبياً » ما سوف يعني ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عملاً يمكن

إيضاحه بصورة مفيدة من خلال مناهج البحث هذه . ولكن الحلقة التأويلية ستكون في هذه الحالة حلقة شريرة حقاً لا حلقة خيرة : فما ستناله من العمل سيتوقف بتقياس واسع على ما تضعه فيه أصلاً ، ولا يوجد هنا سوى حيز ضيق لـ « تحديّ » القارئ تحدياً حاسماً . ويبدو أن آيزر يتفادى هذه الحلقة الشريرة بالتشديد على سلطة الأدب في تعطيل سنن القارئ وتغيير هيئتها ؛ لكن هذه بحد ذاتها ، وكما حاولت أن أبين ، تفترض بصمت ذلك النوع بالضبط من القارئ « المتعین » given الذي تأمل أن يولد عبر القراءة . إن انغلاق الدارة بين القارئ والعمل يعكس انغلاق مؤسسة الأدب الأكاديمية ، التي لا حاجة لأن تهتم سوى بأنواع معينة من النصوص والقراء .

إن مذاهب الذات الموحدة والنص المغلق تبطن سرّاً ما يبدو من افتتاح ظاهري في نظرية الاستقبال . وها هو رومان إنغاردن في العمل الأدبي الفني (١٩٣١) يفترض بصورة عقائدية أن الأعمال الأدبية تشكل وحدات كاية عضوية ، وأن الهدف من ملاءمة القارئ « لا تحديدها » هو إكمال هذا الانسجام . فعلى القارئ أن يصل بين أجزاء وشرائح العمل المختلفة بطريقة « ملائمة » ، أي بطريقة كتب الأطفال المصوّرة التي يتم تلوينها تبعاً لتعليمات المصنّع . إن النصّ بالنسبة لإنغاردن يأتي مجهزاً مسبقاً بلا تحديدهاته الخاصة ، وعلى القارئ أن يلمسه « بصورة صحيحة » . لكن هذا يحدّ من فعالية القارئ ، مختزلاً إياه مع الوقت إلى مجرد نوع من عامل الساحة * handyman

(*) الرجل الذي يستخدم لأداء ضروب مختلفة من العمل .

الأدبي ، يتسكع حول اللا تحديد العريب ويملؤه . أما آيزر فهو من نوع المُستخدَمين الأكثر ابرالية ، إذ يُمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة في الأرباح مع النص : فـللـقـراء المختلفين حرية تحقيق actualize العمل بطرائق مختلفة ، وليس ثمة تأويل صائب وحيد يمكنه أن يستنفد إمكانية العمل الدلالية . إلا أن تعليمات صارمة تحدّد من هذا السخاء : فعلى القارئ أن يبني النص بحيث يجعله متماسكاً داخلياً . ونموذج القراءة الآيزري هو نموذج وظيفي functionalist أساساً : حيث يجب تكييف الأجزاء مع الكل على نحو متماسك . والواقع هو أن تأثير علم النفس الجشتالتي Gestalt * ، واهتمامه بمكاملة الإدراكات المنفصلة في كلّ قابل للفهم ، يكمن خلف هذا التحيز الاعتباري . ويبقى صحيحاً أن هذا التحيز يسري عميقاً جداً لدى النقاد المحدثين بحيث تصعب رؤيته مجرد تحيز - إنه نزوع مذهبي ، ليس أقل إثارة للجدل والخلاف من أي نزوع آخر . فلا حاجة مطلقاً لافتراض أن الأعمال الأدبية إما أن تشكّل وحدات كلية منسجمة أو يجب نجعلها كذلك ، وأنّ كثيراً من تضاربات المعنى وتعارضاته الموحية يجب أن « تُسبق » بنقد أدبي يحثّها على تشكيل هذا الكلّ المنسجم . ويرى آيزر أن إنغاردن « عضوي » إلى حد بعيد في نظريته إلى النص ، وهو يقدّر الأعمال الحداثيّة ، التعددية لأنها تجعلنا أكثر وعياً لذواتنا حيال العمل الخاص بتأويلها . ولكن « انفتاح » العمل هو

(*) علم النفس الجشتالتي : يقوم رأيه الأسامي على أن السيرورات الذهنية والسلوك لا يمكن تحليلهما ، دون باق ، إلى وحدات أو عناصر ، ذلك أن الكلية والتنظيم العضوي خاصيتان أساسيتان في هذه السيرورات .

في الوقت ذاته شيء تنبغي إزالته تدريجياً ، في غضون بناء القارئ لفرضية عمل يمكنها أن تفسر العدد الأكبر من عناصر العمل وتجعلها متماسكة على نحو متبادل .

وهكذا تحثنا اللا تحديدات على وضع حد لها ، واستبدالها بمعنى راسخ ليس إلا . فهذه اللا تحديدات ، تبعاً للتعبير السلطوي الكشف الذي يستخدمه آيزر ، يجب « تسويتها » normalize — أي ترويضها وإخضاعها لبنية ثابتة داخلة ذات معنى . ويبدو أن القارئ يكون متورطاً في مقارعة النصّ بقدر ما يكون متورطاً في تأويله ، مكافحاً لتثبيت ما فيه من إمكانية فوضوية « متعددة الدلالة » polysemantic ضمن نوع من الإطار المُدبّر . فأيزر يتحدث بصراحة تامة عن « ردّ » هذه الإمكانية متعددة الدلالة إلى نوع ما من النظام — وهذا كلام غريب ولافت للانتباه بالنسبة لنا قد « تعددي » . وما لم يَجْزِ هذا الردّ ، فإن الذات القارئة الموحدة ستعرض للخطر ، وتغدو غير قادرة على العودة إلى ذاتها بوصفها كياناً متوازناً في معالجة للقراءة « ذات تصويب ذاتي » .

من المناسب دوماً اختبار أية نظرية أدبية بطرح السؤال : كيف يمكن أن تتعامل مع مآثم فينيجان لجيمس جويس ؟ والجواب في حالة آيزر لا يمكن إلا أن يكون : ليس بصورة حسنة . صحيح أن آيزر يُعنى بعمل جويس يوليسيز ، إلا أن اهتماماته النقدية الرئيسية هي بالقصّ الواقعي منذ القرن الثامن عشر ، وثمة طرائق يمكن بواسطتها

(*) أي جعلها سوية ، معيارية .

جعل يوليسيز مشكلةً لهذا النموذج . فهل ينطبق رأي آيزر الذي مفاده أن معظم الأدب الشرعي ينتهك السنن المُستقبلة ويوقع الاضطراب فيها على القراء المعاصرين هوميروس ، أو دانتى أو سبنسر ؟ ألا تليق وجهة النظر هذه بليبرالى أوروبى حديث ، يعتبر أن «أنظمة الفكر» محتَم عليها أن تتَّصف بنوعٍ من الطابع السلبي وليس الإيجابي ، ويتطلَّع بالتالى إلى ذلك النوع من الفن الذي يبدو أنه يقوِّضها ؟ ألم يثبت كمٌ كبير من الأدب «الشرعي» السنن المُستقبلة لزمه بدلاً من أن يوقع الاضطراب فيها ؟ إن وضع سلطة الفن في السلبي بالدرجة الأولى — أي في الانتهاكي والنازع للألفة — ينطوي لدى كل من آيزر والشكلانيين على موقف محدد من الأنظمة الاجتماعية والثقافية للحقبة التي يعيش فيها المرء : موقف يصل ، عند الليبرالية الحديثة ، إلى حدِّ الاشتباه بهذه الأنظمة الفكرية . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك هي شهادة بليغة على إغفالها لنظام فكري محدد : هو ذلك النظام الذي يدغم موقعها الخاص .

ولكى نفهم حدود إنسانية آيزر الليبرالية ، يمكن أن نضعه بإيجاز قبالة منظرٍ آخر للاستقبال ، هو الناقد الفرنسى رولان بارت . وكما يمكن لنا أن نتوقع ، فإن مقارنة بارت للذة النصّ (١٩٧٣) تختلف عن مقارنة آيزر — وإذا ما تكلمنا بصورة مقولبة ، فانه اختلاف بين داعية فرنسي إلى مذهب المتعة * hedonism وعقلاني ألماني . ففي

(*) مذهب المتعة هو نظرية في الأخلاق . تعرف الخير بأنه ما يؤدي إلى لذة أو إلى خلاص من الألم ، والشر بأنه ما قد يسبب الألم . وبلغت نظريات اللذة ذروتها عند أبيقور ، كما أنها محور المذهب النفسي عند بتمام .

حين يركز آيزر أساساً على العمل الواقعي ، يقدم بارت وصفاً للقراءة متعارضاً بحدّة وذلك بتناوله النصّ الحدائي ، الذي يحلّ كل معنى مميز إلى لعب حر للكلمات ، ويسعى إلى نقض الأنظمة الفكرية القائمة من خلال انزلاق اللغة وانسلاخها للذين لا ينتهيان . ونصّ كهذا لا يحتاج إلى « التأويلية » بقدر ما يحتاج إلى « الإيروسية » * erotics : فبما أنه ليس ثمة وسيلة لإيقاف هذا النص عند معنى محدد ، فإن القارئ يبلخ ويسترسل في انزلاق الأدلة signs الملعّب الذي ما يكاد يدني المعنى حتى يبعده ، وفي الومضات المثيرة للمعاني التي ما تكاد تطفو على السطح حتى تغطس ثانية . وإذ يقع القارئ في شرك رقص اللغة المفعم بالحيوية هذا ، ويتهيج بأنسجة الكلمات ذاتها ، فانه لا يتمتع بالذات الهادفة التي يستمدّها من بناء نظام متماسك، ومن ربط العناصر النصيّة بحيث تدعم ذاتاً موحّدة unitary ، بقدر ما يعاني الارتعاشات المازوخية التي تتأتى من الشعور بأن الذات ممزقة ومشتتة عبر الأشراك المتشابكة للعمل ذاته. فالقراءة ليست مخيّبراً وإنما بدوّاراً **. وعوضاً عن إعادة القارئ إلى الذات، في استعادة نهائية للذاتية التي وضعها فعل

(*) إيروس : إله الحب عند الأغريق وابن أفروديت . ويستخدم مصطلح الإيروسية في كتابات التحليل النفسي للدلالة على الشبق والشبقية . ويستعمل فرويد الإيروس في كتابه « ما وراء مبدأ اللذة » بحيث يضمّنه مجمل نزوات الحياة في مقابل نزوات الموت « ثاناتوس » ، وهو إله الموت عند الأغريق .

(**) البدّوار ، boudoir ، مخدع السيدة أو حجرة لبسها وجلسها .

القراءة موضع سؤال، فإن النصّ الحديث يفجرّ الهوية الثقافية الآمنة للقارئ أو القارئة ، في متعة Jouissance هي بالنسبة لبارت نعيماً قرائياً ورعشة جنسية في آنٍ معاً .

بيد أن نظرية بارت ، وكما يمكن للقارئ أن يشلّك ، ليست خلواً من الإشكاليات . فثمة شيء مضطرب نوعاً ما في هذه المتعة الطليعية المتساهلة مع ذاتها في عالم يفتقر فيه الآخرون ليس للكتب وحسب بل وللقوت أيضاً . وإذا ما كان آيزر يقدم لنا نموذجاً « سوائياً » كالحأ يكبح ما في اللغة من إمكانية طليقة ، فإن بارت يأتينا بتجربة خصوصية ، لا اجتماعية ، وفوضوية في جوهرها لعلها ليست سوى وجه العملة الآخر . فكلّا هذين الناقلين ينمان عن مقت ليبرالي للفكر المنظم ، وكلاهما يتجاهلان موقع القارئ في التاريخ وإن بطريقتين مختلفتين . فالقراء لا يواجهون النصوص في فراغ : كل القراء لهم مواقعهم الاجتماعية والتاريخية ، الأمر الذي يسهم بعمق في تأويلهم للأعمال الأدبية . وبالرغم من إدراك آيزر لما في القراءة من بعد اجتماعي ، إلا أنه يختار التركيز على أوجهها « الجمالية » ، في حين أن هانز روبرت ياوس ، وهو عضو في مدرسة كونستانس ذو عقلية أكثر تاريخية ، يسعى على الطريقة الغاداميرية إلى وضع العمل ضمن « أفقه » التاريخي ، وسياق المعاني الثقافية التي تمّ إنتاجه ضمنها ، ومن ثم يسبر علاقات الانزياح بين النص و « الآفاق » المتغيرة لقراءه التاريخيين . أما هدف هذا العمل فهو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبي - نوع متمركز ليس على المؤلفين ، والتأثيرات والاتجاهات الأدبية ، وإنما على الأدب كما تعرفه وتؤوّله لحظات « الاستقبال » التاريخي المتنوعة الخاصة به . فليست

المسألة أن الأعمال الأدبية ذاتها تبقى ثابتة بينما تتغير تأويلاتها، وإنما أن النصوص والتقاليد الأدبية ذاتها تتبدل كثيراً تبعاً لـ « الآفاق » التاريخية المتنوعة التي يتم استقبالها ضمنها .

إلا أن الدراسة الأكثر تفصيلاً للاستقبال الأدبي هي دراسة جان بول سارتر ما الأدب ؟ (١٩٤٨) . وما يوضحه كتاب سارتر هذا هو أن استقبال عمل ليس أبداً مجرد واقعة « خارجية » بالنسبة لهذا العمل ، أو أمراً طارئاً مثل مراجعات الكتب ومبيعات المكتبات . وإنما هو بعد مكون للعمل ذاته . فكل نصّ أدبي قائم على إحساس بجمهوره المحتمل، وينطوي على صورة لمن كُتِبَ لهم : وكل عمل يسنّ ضمن ذاته ما يدعوه آيزر « قارئاً ضمنياً » ، ويُلْمِصُ في كل إيماءة من إيماءاته إلى نوع « المُخاطَب » الذي يتوقعه . ذلك أن « الاستهلاك » ، في الانتاج الأدبي كما في أي نوع آخر من الانتاج ، هو جزء من عملية الانتاج ذاتها . وحين تُفْتَتَحُ رواية بالجملة « Jack staggered » ، فإنها تتضمن مسبقاً قارئاً يفهم الانجليزية المتطورة جيداً ، ويعرف ماهي الحانة ولديه معرفة ثقافية بالصلة بين الكحول وتوهج الوجه . ولا يقتصر الأمر على أن الكاتب « يحتاج جمهوراً » : فاللغة التي يستخدمها تنطوي مسبقاً على نوع من الجمهور المحتمل دون غيره ، وهذه مسألة ليس لديه فيها خيارات كثيرة بالضرورة . فحتى لو لم يكن في ذهن كاتب ما أي نوع محدد من القارئ وحتى لو كان متعالياً وغير مُبالٍ بمن يقرأ عمله ، فإن فعل الكتابة ذاته يتضمن مسبقاً نوعاً معيناً من القارئ ، بمثابة بنية داخلية للنص . وحتى حين أكلّم نفسي ، فإن كلماتي لن تكون كلمات أبداً ، ما لم

(*) راح جاك يترنح بألفه المحصر خارجاً من الحانة .

تتوقع ، هي وليس أنا ، سامعاً محتملاً . وهكذا تنطلق دراسة سارتر لتطرح السؤال « لمن يكتب المرء ؟ » ، إنما من منظور تاريخي وليس « وجودياً » . وهي تقتفي مصير الكاتب الفرنسي منذ القرن السابع عشر حيث وقع الأسلوب « الكلاسيكي » عقداً ثابتاً أو إطاراً مشتركاً من الافتراضات بين المؤلف والجمهور ، وصولاً إلى الوعي الذاتي الغارز في اللحم والنامي إلى الداخل في أدب القرن التاسع عشر الموجه بصورة لا مفرّ منها إلى برجوازية يزدريها . وتنتهي الدراسة بمأزق الكاتب « الملتزم » المعاصر ، الذي لا يمكنه أن يوجه عمله إلى البرجوازية ، أو الطبقة العاملة ، أو إلى اسطورة ما عن « الانسان عموماً » .

ويبدو أن نظرية الاستقبال من النوع الياوسي أو الآيزري تطرح إشكالية ابستمولوجية (معرفية) ملّحة . فحين نعتبر « النصّ في ذاته » بمثابة نوع من الهيكل العظمي ، أو طقم من « الترسيمات » التي تنتظر ملمستها بطرائق متنوعة من قبل قراء متنوعين ، كيف يمكن لنا أن نناقش هذه الترسيمات بأية حال دون أن نكون قد ملمسناها مسبقاً ؟ وعند الحديث عن « النصّ ذاته » واتخاذ معياراً قبالة تأويلات محددة ، هل يُعنى المرء أبداً بما يتعدى الملمسة الخاصة به ؟ وهل يدعي الناقد معرفة شبه إلهية بـ « النصّ في ذاته » ، معرفة ينكرها على القارئ المجرد الذي عليه أن يكتفي ببنائه الجزئي حتماً للنصّ ؟ وبعبارة أخرى ، فإن هذه الإشكالية هي نسخة أخرى من الإشكالية القديمة المتعلقة بكيف يمكن للمرء معرفة أن الضوء في الثلاثية مطلقاً حين يكون الباب مغلقاً . ورومان إنغاردن يأخذ في حسابه هذه الصعوبة لكنه لا يستطيع أن يقدم لها حلاً وافياً ، أم آيزر فيتيح للقارئ درجة كبيرة من الحرية ، ولكننا لسنا أحراراً بحيث نؤول كما نرغب . فلنكون تأويل ما ، وتأويلاً لهذا النصّ دون غيره ، ينبغي أن يكون بمعنى ما مقيّداً

منطقياً من قبل النصّ ذاته . فالعمل ، بعبارة أخرى ، يمارس درجة من التحديد على استجابات القراء له ، وإلا سيبدو النقد وقد سقط في فوضوية مطبقة . فلا تكون رواية بيت منعزل سوى ملايين القراءات المختلفة ، والمتضاربة غالباً التي يلحقها بها القراء ، بينما يتلاشي « النصّ » ذاته « مثل x غامضة . ولكن ماذا لو أن العمل الأدبي لم يكن بنية محددة تشتمل على شيء من عدم التحديد ، وإنما كان كل ما في النص بعيد عن التحديد ، فعلى أية طريقة سيعتمد القارئ في اختياره أن يبينه ؟ وبأي معنى يمكننا عندها أن نتكلم عن تأويل للعمل « ذاته » ؟

بيد أن هذا لا يمثل عائقاً سوى بالنسبة لبعض منظري الاستقبال . فالناقد الأميركي ستانلي فيش سعيد تماماً لقبول أن ليس ثمة مطلقاً أي عمل أدبي « موضوعي » على طاولة الحث ، حين نفكر جيداً بذلك . وبيت منعزل ليست سوى كل التفسيرات المُنوَّعة التي أُعْطِيت أو سوف تعطى لهذه الرواية . والكاتب الحقيقي هو القارئ : فالقراء ، إذ لم يرتضوا مجرد الشراكة الآيزرية في أرباح المشروع الأدبي ، يطيحون الآن برؤساء العمال ويعتاون سدّة السلطة . والقراءة ، عند فيش ، ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النصّ ، وإنما سيرورة اختبار لما يفعله بك . أما تصور فيش عن اللغة فهو تصوّر ذرائعي : وعلى سبيل المثال ، فإنّ القلب inversion الألسني قد يولد فينا شعوراً بالدهشة أو فقدان الاتجاه ، والنقد ليس سوى تفسير وتوصيف للاستجابات الحادثة لدى القارئ تجاه تعاقب الكلمات على الصفحة . لكن ما « يفعله » بنا النصّ يتعلّق فعلاً بما نفعله به ، أي مسألة تأويل ،

(*) القلب هو وضع الفعل المساعد قبل المبتدأ لتحويل الجملة الإخبارية إلى جملة استفهامية أو لنير ذلك

وموضوع الاهتمام النقدي هو بنية ممارسة القارئ وتجربته . وليس أية بنية « موضوعية » ينبغي إيجادها في النص ذاته . وكل ما في النصّ — قواعده ، ومعانيه ، ووحداته الشكلية — هو نتاج تأويل ، وليس مُعطى « وقائياً » بأي معنى من المعاني ؛ وهذا ما يدعو إلى طرح السؤال المخادع عما يعتقد فيش أنه يؤوله عندما يقرأ . وجوابه الصريح على هذا السؤال هو أنه لا يعلم ؛ ولكنه يعتقد أن لا أحد آخر يعلم أيضاً .

والواقع أن فيش مهتم بأن يكون يقطاً تجاه الفوضوية التأويلية التي يبدو أن نظريته تفضي إليها . ولكي يتجنب تحليل النصّ إلى آلاف القراءات المتنافسة ، فانه يلجأ إلى « استراتيجيات تأويلية » معينة يشترك بها القراء ، وتحكم استجاباتهم الشخصية . الأمر الذي لا تفعله أية استجابة قرائية قديمة : فالقراء المعنيون هم قراء « عارفون أو مطلعون » فقسوا في المؤسسات الأكاديمية ، ومن غير المحتمل بالتالي أن تكون استجاباتهم شديدة التباعد واحدها عن الأخرى بحيث تُحبط كل جدال عقلائي . ولكنه يلجّ على أن لا وجود لأي شيء مهما يكن « في » العمل ذاته — أي أن كامل فكرة المعنى باعتباره « محايثاً » immanent للغة النصّ ، منتظراً تحرره بواسطة تأويل القارئ ، ليست إلا وهماً موضوعياً . وهو يعتبر أن وولفغانغ آيزر قد راح ضحية هذا الوهم بالضبط .

إن الخلاف بين فيش وآيزر هو إلى حدّ ما خلاف لفظي . وفيش محقّ تماماً في ادعائه أن لا شيء ، في الأدب أو العالم عموماً ، « متعَيّن » أو « محدد » ، إذا كان المقصود بذلك « غير مؤوّل » . فليس ثمة وقائع

« بهيمية مستقلة » ، عن المعاني الإنسانية ؛ وليس ثمة وقائع لا نعرف بها . ولكن هذا ليس ما تعنيه كلمة « متعّين » بالضرورة أو حتى بشكل عادي : وقلة قليلة من فلاسفة العلم هم من ينكرون اليوم أن المعطيات في المخبر هي نتاج تأويل ، ولكنها ليست يأويلات بالمعنى الذي للنظرية الداورينية في التطور . فثمة اختلاف بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية ، بالرغم من أن كليهما « تأويلات » بصورة لا يرقى إليها الشك ، وما تتخيله فلسفة العلم التقليدية من هوة كأداء بينهما هو وهم بالتأكيد (٨) . ويمكنك القول إن الإدراك الحسي لإحدى عشرة علامة سوداء كما في كلمة « nightingale * » هو تأويل ، أو أن الإدراك الحسي لشيء مثل « أسود » أو « إحدى عشرة » أو « كلمة » هو تأويل ، وتكون محققاً ؛ ولكنك ستكون مخطئاً حين تقرأ هذه العلامات في معظم الأحوال على أنها تعني « nightgown ** » . فالتأويل الذي يمكن أن يوافق عليه الجميع هو طريقة لتعريف واقعة . وأصعب من ذلك تبين أن تأويلات لقصيدة كيتس « أغنية إلى عندليب » هي مخطئة . فالتأويلات بهذا المعنى الثاني الأوسع تجري عادة في مواجهة ما تدعوه فلسفة العلم « لا تحديد النظرية » ، وتعني به أيّ طقم من المعطيات يمكن تفسيره بأكثر من نظرية واحدة . ولا يبدو أن هذه هي الحال لدى تقرير ما إذا كانت العلامات الإحدى عشرة التي أشرت إليها تشكل كلمة (nightingale) أو (nightgown) .

(٨) انظر ماري هيس ، ثورات وإعدادات بناء في فلسفة العلم (برينتون ، ١٩٨٠) وخاصة الجزء ٢ .

(*) عندليب .

(**) منامة ، ثوب النوم .

إن كون هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور هو أمر اعتباطي تماماً ، ومسألة عُرْف السنّي وتاريخي . ولو أن اللغة الانجليزية تطورت بشكل مختلف ، لعلها ما كانت لتشير إلى ذلك ؛ ولعل ثمة لغة لا أعرفها تشير فيها هذه العلامات إلى « dichotomous * » . ولعل ثمة ثقافة لا تدرك هذه العلامات بوصفها دمعات مطلقاً ، أي بوصفها « علامات » بالمعنى الذي لدينا ، وإنما تراها كأجزاء صغيرة مأكثة في الورقة البيضاء وبارزة نوعاً ما . وقد يكون لدى هذه الثقافة أيضاً نظام للعدّ مختلف عن نظامنا فتحسب هذه العلامات ليس باعتبارها إحدى عشرة وإنما ثلاث زائد عدد غير محدّد . وقد لا يكون ثمة تمييز ، في الشكل الخاص بها من أشكال الكتابة ، بين الكلمتين المقابلتين لكل من (nightingale) و (nightgown) ، وهلمجراً : فليس ثمة ماهو « متعيّن » لهماً أو ثابت دون تبدّل فيما يتعلق باللغة ، الأمر الذي تشير إليه واقعة أن الكلمة الانجليزية « nightingale » قد اتخذت أكثر من معنى واحد في حينها . لكن تأويل هذه العلامات هو أمر مقيّد ، ذلك أن العلامات غالباً ما تُستخدم بطرائق معينة من قبل الناس في ممارساتهم الاجتماعية لفعل الاتصال ، وهذه الاستخدامات الاجتماعية العملية هي المعاني المختلفة للكلمة . وعندما أحدد الكلمة في نصّ أدبي ، فإن هذه الممارسات الاجتماعية لا تزول ببساطة . وقد أتوصل بعد قراءة العمل إلى شعور بأن الكلمة تعني الآن شيئاً مختلفاً تماماً ، وأنها تشير إلى « dichotomous » وليس إلى نوع من الطيور ، بسبب من سياق المعاني المتحوّل الذي تمّ حشرها فيه . بيد أن تحديد الكلمة يشتمل أصلاً على إحساس بما هي عليه استعمالاتها الاجتماعية العملية .

(*) منقسم إلى قسمين ، متفرع إلى فرعين .

إن الزعم الذي مفاده أن بمقدورنا جعل النصّ الأدبي يعني ما نريد هو زعم مبرر تماماً بمعنى من المعاني . فما الذي يمنعنا ؟ إذ ليس ثمة نهاية لعدد السياقات التي قد ننتكرها لكلماته كي نجعلها تدلّ على نحو مختلف . وبمعنى آخر ، فإن الفكرة هذه هي فانتازيا محضة فقت في عقول أولئك الذين صرفوا وقتاً طويلاً في غرفة الصفّ . ذلك أن هذه النصوص تنتمي إلى لغة ككل ، ولها علاقات يصعب حلّها بممارسات السنية أخرى ، مهما يكن مقدار إفسادها لها وانتهاكها ؛ فاللغة ليست في الواقع شيئاً يمكننا أن نفعل به ما نشاء دون قيد . وحين لا أستطيع قراءة كلمة (nightingale) دون أن أتخيّل كم هي مدعاة للسعادة تلك العودة من المجتمع المدني إلى ساوان الطبيعة ، فإن الكلمة يكون لها آنذاك سلطة بالنسبة لي ، أو عليّ ، سلطة لا تتبخّر سحرياً عندما أصادفها في قصيدة . وهذا جزء مما يعنيه القول إن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له ، أو إن معناه « ما كُت » فيه إلى حدّ ما . فاللغة حقل قوى اجتماعية تشكّلنا حتى جلدورنا ، وإنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي بمثابة نطاق لإمكانات لا نهائية تواصل الفرار من حقل اللغة هذا .

ومع ذلك ، فإن تأويل قصيدة هو أكثر حرية من تأويل ملاحظة مترو لندن . ذلك أن اللغة في الحالة الأخيرة هي جزء من وضعية عملية تنزع إلى إقصاء قراءات معينة للنص وشرعة أخرى . وهذا ، كما رأينا ، ليس تقييداً مطلقاً بأي حال من الأحوال ، وإنما هو تقييد هام وذا دلالة . وفي حالة الأعمال الأدبية ، ثمة أيضاً في بعض الأحيان وضعية عملية تقضي قراءات معينة وتُجيز أخرى ، وتُعرف باسم المعلم . إنها الوضعية الأكاديمية ، مستودع الطرائق المُشرّعة اجتماعياً

في قراءة الأعمال ، والتي تعمل بمثابة تقييد . وبالطبع فإن هذه الطرائق المُجَاذَة في القراءة ليست « طبيعية » أبداً ، وليست أيضاً مجرد طرائق أكاديمية : إنها تتعلق بأشكال التقييم والتأويل المهيمنة في المجتمع ككل . وهي تظلّ فاعلة حين أقرأ رواية شعبية في قطار ، دون أن تقتصر على قراءة قصيدة في صفّ جامعي وحسب . بيد أن قراءة رواية تبقى مختلفة عن قراءة إشارة مرور لأن القارئ لا يكون مجهّزاً مسبقاً بسياق جاهز يجعل اللغة مفهومة . ورواية تفتتح بالجملة : « كان لوك يعدو بكل ما أوتي من قوة » تقول للقارئ ضمناً : « إنني أدعوك لتخيّل سياق يكون فيه القول السابق مفهوماً » (٩) . وسوف تبني الرواية السياق هذا بالتدرّج ، أو إذا أحببتم فإن القارئ سوف يبني هذا السياق للرواية بالتدرّج . وحتى هنا فإن الأمر ليس أمر حرية تأويلية مطلقة : وبما أنني أتكلّم الانجليزية ، فإن الاستخدامات الاجتماعية لكلمات مثل « يعدو » تحكم بحثي عن سياقات المعنى الملائمة . ولكنني لا أكون مقيّداً هنا كما تقيدني عبارة « طريق مسدود » ؛ وهذا واحد من أسباب التعارضات الشديدة التي غالباً ما يبيدها الناس حول معنى اللغة التي يتعاملون معها بطريقة « أدبية » .

* * *

لقد بدأت هذا الكتاب بتحدّي الفكرة التي مفادها أن « الأدب » موضوع ثابت لا يتغيّر . وحاولت أيضاً أن أبين أن القيم الأدبية هي

(٩) انظر ت . أ . فان دي إيبيك ، بعض أوجه القواعد النصية : دراسة في الألسنية والشعرية النظرية (الهاغر ، ١٩٧٢) .

أقل حصانة بكثير مما يعتقد الناس في بعض الأحيان . ورأينا الآن أن تثبيت ومستمرة العمل الأدبي هما أشد سهولة مما نفترض غالباً . وأحد المسامير التي يمكن أن ندقها فيه لإعطائه معنى ثابتاً هو مسمار قصد المؤلف : ولقد رأينا بعض إشكاليات هذا التاكثك لدى مناقشة ل . د . هيرش . أما المسمار الآخر فهو لجوء فيش إلى « استراتيجية تأويلية » مشتركة ، أي إلى نوع من الكفاءة المشتركة التي يمكن أن يمتلكها القراء ، الأكاديميون من بينهم على الأقل . وإن وجود مؤسسة أكاديمية تحدّد من خلال سلطتها وقوتها ما هي القراءات المسموح بها عمومًا هو أمر حقيقي تماماً ؛ وتضم هذه « المؤسسة الأدبية » ناشرين ، ومحررين أدبيين ومراجعين فضلاً عن الوسط الأكاديمي . بيد أن من الممكن وجود صراع بين التأويلات ضمن هذه المؤسسة ، وهو أمر لا يبدو أن نموذج فيش يحسب له حساباً - صراع ليس بين هذه القراءة لهولدرلين وتلك فحسب ، بل صراع ناشب حول المقولات ، والاعراف واستراتيجيات التأويل ذاتها . ففي حين أن قلّة قليلة من المعلمين أو المراجعين هي التي يمكن أن تعتبر عرضاً لهولدرلين أو بيكيت جريمة لأنه يختلف عن عرضها الخاص ، إلا أن كثيراً منهم قد يعتبر عرضاً كهذا جريمة لأنه يبدو لهم « غير أدبي » - أي لأنه ينتهك حدود وإجراءات « النقد الأدبي » المقبولة . فالنقد الأدبي لا يرفض عادة أية قراءة محددة ما دامت قراءة « نقدية أدبية » ، وما يُعَد بمثابة نقد أدبي هو أمر تحدده المؤسسة الأدبية . وهذا هو السبب في أن ليبرالية المؤسسة الأدبية ، مثل ليبرالية وولفغانغ آيزر ، هي عمياء عمومًا تجاه حدودها المؤسسية الخاصة .

ومن المحتمل أن يترعج بعض طلاب ونقّاد الأدب من فكرة أن النصّ الأدبي لا يملك معنى « صائباً » وحيداً ، أو ربما عدداً غير كبير من المعاني . ومن المحتمل أكثر أن يكونوا متورطين في الفكرة التي مفادها أن معاني نصّ مالا تقبّع ضمنهم مثلما تقبّع أسنان حكيمة ضمن لثة ، مستظرة على أحتر من الجمر قلعها وانتزاعها ، وإنما يقتصر الأمر على أن للقارئ دوراً فاعلاً في هذه العملية . كما أن قلّة من الناس اليوم هم من تقلقهم فكرة أن القارئ لا يأتي إلى النصّ نوعاً من العمداء ثقافياً ، حرّاً وطاهراً من التورطات الاجتماعية والأدبية السابقة ، أو روحاً نزيهة سامية أو صفحة فارغة يرّحل إليها النصّ كتاباته الخاصة . ويدرك معظمنا أن ما من قراءة بريئة أو من دون افتراضات مسبقة . لكن عدداً أقل من الناس هم الذين يسعون خلف كل ما تنطوي عليه هذه اللا براءة القرائية . وإن واحدة من ثيمات هذا الكتاب هي أن يبيّن أن ليس ثمة استجابة « أدبيّة » محضة : فكل الاستجابات تتراكبة بعمق مع نوع الأفراد الاجتماعيين والتاريخيين الذين نحن هم ، ولا يقتصر الأمر على استجابات الشكل الأدبي وحسب ، أي على الاستجابات لما في عملٍ ما من أوجه تدنّخر « الجماليات » على نحوٍ غيور . وفي العروض المتنوعة للنظريات الأدبية التي قدمتها إلى الآن ، حاولت أن أبيّن أن ثمة دوماً قدراً كبيراً يتمّ التركيز عليه هنا ويتعدّى وجهات النظر الأدبية – إن نشر وترسيخ كل هذه النظريات هو إلى هذا الحد أو ذاك قراءات محددة للواقع الاجتماعي . وهذه القراءات هي المخطئة وغير البريئة في الواقع ، بدءاً بمحاولات مايتو أرنولد الخيرية الرامية

إلى تهذبة الطبقة العاملة وصولاً إلى نازية هايدغر . والقطيعة مع المؤسسة الأدبية لا تعني مجرد تقديم عروض مختلفة لبيكيت ، وإنما تعني قطيعة مع الطرائق التي تمّ بها تعريف الأدب ، والنقد الأدبي وقيمه الاجتماعية المساندة .

وفي مستودع الأسلحة النظرية الأدبية للقرن العشرين كان ثمة مسمار آخر هائل لتثبيت العمل الأدبي مرّة وإلى الأبد . ولقد أطلق على هذا المسمار اسم البنيوية ، والتي يمكن الآن أن نتقصّها .

- * *

البنوية والسيماية

تركنا النظرية الأدبية الأميركية عند نهاية المدخل وهي في قبضة النقد الجديد ، وقد شحذت تقنياتها المتكلفة باطراد وراحت تقاتل قتال مؤخرة ضد العلم الحديث والصناعية industrialism . بيد أنه مع تطور المجتمع الأميركي الشمالي خلال خمسينات القرن العشرين ، وتحوله إلى أساليب في التفكير علموية ، Scientistic وإدارية أكثر صرامة ، بدا ان ثمة حاجة لشكل من التكنوقراطية النقدية أكثر طموحاً. ذلك أن النقد الجديد ، بالرغم من أدائه الحسن لمهمته ، كان بمعنى ما أكثر نواضعاً وخصوصية من أن يتحول إلى فرع أكاديمي شامخ الأنف . فهو في تركيزه الهجاسي على النصّ الأدبي المعزول ، ورعايته المرفقة للحساسية ، كان قد نزع إلى صرف النظر عن الأوجه الرئيسة والبنوية في الأدب. ما الذي حدث للتاريخ الأدبي ؟ لقد كان ثمة حاجة لنظرية أدبية تحافظ على ما في النقد الجديد من نزعة شكلائية ، أي على اهتمامه العنيد بالأدب بوصفه موضوعاً جمالياً وليس ممارسة اجتماعية ، ويمكن لها في الوقت ذاته ، أن تخرج من كل ذلك بشيء أكثر نظامية و « علمية » بكثير . وتمّ التوصل إلى جواب في عام ١٩٥٧ ، وذلك في « التجميع »

الهائل لكل الأجناس الأدبية الذي قام به الكندي نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد .

اعترف فراي أن النقد يعاني من خلط محزن بعيد عن العلم ويحتاج إلى ترتيب بارع . وأنه مسألة أحكام قيمة ذاتية وقيل وقال تافهين ، ويتطلب من الضبط وبصورة ملحة ما للنظام موضوعي . واعتقد فراي أن ذلك ممكن لأن الأدب ذاته يشكل مثل هذا النظام system . فالأدب في الواقع ليس مجرد تجمع عشوائي لكتابات مبعثرة عبر التاريخ : وإذا ما تفحصته بدقة يمكنك أن ترى أنه يعمل من خلال قوانين موضوعية معينة ، يمكن للنقد ذاته أن يصبح منتظماً من خلال استنباطها . وهذه القوانين هي الصيغ modes ، والأنماط الأولية archetypes ، والأساطير * myths والأجناس genres المتنوعة التي بُنيت منها كل الأعمال الأدبية . ففي جذر كل أدب تكمن أربعة « أصناف سردية » . هي الكوميدي ، والرومانسي ، والتراجيدي والسخر ، والتي يمكن رؤية أنها تتماشى مع أربع أساطير على التوالي هي أسطورة

(*) جرت العادة في كثير من الأحيان على تعريب كلمة myth وكتابتها بأحرف عربية كما تلفظ ، في حين تتم ترجمة كلمة legend على أنها أسطورة . والواقع أن ثمة خلل كبير في ذلك ، لأن الـ myth بصورة عامة هي قصة ليست « حقيقية » وتشتمل ، كقاعدة ، على كائنات فوق طبيعية - أو على كائنات بشرية خارقة على الأقل . وهي تعني دوماً بالخلق ، فتفسر كيف جاء شيء ما إلى الوجود . كما أنها تجسد شعوراً أو مفهوماً أو فكرة . وكثير من الـ myths أو أشباهها هي تفسيرات بدائية للنظام الطبيعي والقوى الكونية . أما الـ legend فتتمثل في الأصل قصة عن حياة أحد القديسين . وأحد معانيها الإضافية هو أنها قصة أو سرد يقع في مكان ما بين الـ myth والواقعة التاريخية ويكون ، كقاعدة ، عن شخصية محددة . وعلى سبيل المثال فإن كلاً من فاوست ، وهاملت وروبن هود هو مثل هذه الشخصية . ولذا نفضل ترجمه Legend بسيرة أو سيرة بطولية .

الربيع ، وأسطورة الصيف ، وأسطورة الخريف وأسطورة الشتاء . ويمكن وضع نظرية في « الصيغ » الأدبية بحيث يكون البطل في الأسطورة متفوقاً على غيره في النوع . وفي الرومانس متفوقاً في الدرجة ، وفي الصيغ « المحاكاتية الرفيعة » للتراجيديا والملحمة متفوقاً على غيره في الدرجة دون أن يكون متفوقاً على بيئته ، وفي الصيغ « المحاكاتية الوضيعة » للكوميديا والواقعية مساوياً لنا . وفي الهجاء والسخرية أدنى منا . ويمكن تقسيم التراجيديا والكوميديا إلى محاكاتية رفيعة high mimetic ، ومحاكاتية وضيعة low mimetic وساخرة ؛ والتراجيديا هي عن العزلة البشرية ، أما الكوميديا فعن التكامل البشري . وثمة ثلاثة نماذج متكررة ومحددة من الرمزية - الرؤيوي ، والشيطاني والقياسي . ويمكن عندئذ للنظام ككل أن ينطلق بوصفه نظرية دورية في التاريخ الأدبي : حيث يمرّ الأدب من الأسطورة إلى السخرية ومن ثم ينقلب عائداً إلى الأسطورة ، وفي عام ١٩٥٧ ، كان من الواضح أننا في مكان ما من الطور الساخر مع أدلة على عودة وشيكة إلى الطور الأسطوري .

ولكي يرسّخ فراي نظامه الأدبي ، والذي لم تقدم أعلاه إلاّ عرضاً جريئاً له ، كان عليه قبل كل شيء أن يضع أحكاماً القيمة جانباً لأنها مجرد ثمرات ذاتية . فنحن حين نحلل الأدب نتكلم عن الأدب ، أما حين نقسّمه فاننا نتكلم عن أنفسنا . وكان على النظام أيضاً أن يزيح كل تاريخ عدا التاريخ الأدبي : فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى . وليس من أية مادة خارج النظام الأدبي ذاته . وميزة نظرية فراي ، إذآ ، هي أنها ، على غرار النقد الجديد ، تحفظ الأدب

من أن يتلوث بالتاريخ . فتراه بمثابة دوران إيكولوجي (بيني) مغلق
تقوم به النصوص ، لكنها بخلاف النقد الجديد تجد في الأدب تاريخاً
بديلاً . مع كل البنى الشاملة والجمعية التي يتميز بها التاريخ ذاته .
إن صيغ الأدب وأساطيره عابرة للتاريخ transhistorial . تطوي
التاريخ إلى تماثل sameness أو طقم من التنوعات المتكررة على
القيمات ذاتها . ولكي يبقى النظام على قيد الحياة لا بد أن يظل
مغلقاً على نحو منيع : فلا يتاح لشيء خارجي أن يتسرب إليه وإلا
تشوشت أصنافه وفسدت . وهذا هو السبب في أن دافع فراي « العلمي »
كان بحاجة إلى شكلائية أكثر اكتمالاً من شكلائية النقد الجديد . فقد
اعترف النقاد الجدد أن الأدب معرفي cognitive إلى حد بعيد .
ويقدّم ضرباً من معرفة العالم ، أما فراي فقد ألح على أن الأدب « بنية
لغوية مستقلة ذاتياً » منقطعة تماماً عن أية مرجعية تتعداها وميداناً
مغلقاً كنيماً ومنطوياً على نفسه « يحتوي الحياة والواقع في نظام من
العلاقات اللغوية (١) » . وكل ما يفعله النظام هو إعادة خلط
وحداته الرمزية في علاقة مع بعضها بعضاً ، وليس مع أي نوع من
الواقع خارج هذا النظام . فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع وإنما نوع
من الحلم الطوباوي الجمعي الذي يتواصل عبر التاريخ ، وتعبير عن تلك
الرغبات البشرية الأساسية التي أنشأت الحضارة ذاتها ، ولكن ذلك
لم يُشبع هذه الرغبات أبداً . وينبغي ألا ننظر إلى الأدب بمثابة تعبير ذاتي
لمؤلفين أفراد ، ليسوا أكثر من وظائف لهذا النظام الكوني : فهو ينبع

(١) تشريح النقد (نيويورك ، ١٩٦٧) ، ص ١٢٢ .

من الذات الجمعية للجنس البشري ذاته . والتي هي سبيله إلى تجسيد
« أنماط أولية » أو صُورٍ للدلالة الكونية .

وعمل فراي يلحّ على الجذر الطوباوي للأدب لأنه موسوم بخوف
عميق من العالم الاجتماعي الفعلي ، وبنفور من التاريخ ذاته . ففي
الأدب ، وفي الأدب وحده ، يمكن للمرء أن ينفص عنه « الخارجيات »
externalities الدنيئة للتغة المرجعية ويكتشف موطناً لروحه . أما
أساطير النظرية فهي ، وعلى نحو له دلالاته ، صور قبل — مدنيّة
pre — urban للدورات الطبيعية ، وذكريات حنين إلى تاريخ سابق
على الصناعية . فالتاريخ الفعلي بالنسبة لفراي هو استرقاق وحتمية ،
ويبقى الأدب هو المكان الوحيد الذي يمكن أن نكون فيه أحراراً .
لكن الأجدر بهذه النظرية أن تتساءل عن نوع التاريخ الذي نعيش
فيه لكي تكون مقنعة ولو قليلاً . وجمال هذه المقاربة هو في أنها تجمع
على نحو أنيق جماليات متطرفة إلى « علمية » تصنيفية فعّالة ، فتصون
الأدب بللك كبديل خيالي للمجتمع الحديث بينما تجعل النقد محترماً
بالنسبة للملك المجتمع . كما أنها تُبدي تجاه الأدب ما يبيده
محطّم الأيقونات من رشاقة ، فتسقط بكفاءة حاسوبية كل عمل أدبي
في حيزه الأسطوري (الميثولوجي) المحدد ، ولكنها تخلط ذلك مع
ضروب التوق الأشدّ رومانسية . وبمعنى محدد فإن هذه النظرية هي
نوع من « الا إنسانوية » الازدرائية ، تنفي مركزية الذات البشرية
الفردية وتتركز كل شيء على النظام الأدبي الجمعي ذاته ؛ وبمعنى
آخر فإنها عمَلُ إنسانوي مسيحي ملتزم (فراي رجل دين) يرى أن
الدينامية التي تدفع الأدب والحضارة — أي الرغبة — لن تتحقق في
النهاية إلا في مملكة الرب .

وإذا ، وإن فراي ، شأن العديد من المنظرين الأدبيين الذين تفحصنا نظرياتهم ، يقدم الأدب بوصفه نسخة بديلة عن الدين . ويجعل من الأدب نوعاً من الماطف الفعّال لإخفاق الإيديولوجية الدينية ، ويمتدنا بأساطير متنوعة ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية . ففي السبيل النقدي (١٩٧١) ، يعارض فراي « أساطير التعلق » المحافظة مع « أساطير الحرية » الليبرالية ، ويرغب بتوازن مطّرد بين الاثنين : إذ يجب نصوب النزوعات السلطوية المحافظة بأساطير الحرية ، أما الاحساس المحافظ بالنظام فيجب أن يلطّف نزوعات الليبرالية إلى عدم الشعور بالمسؤولية الاجتماعية. وما يتوصل إليه هذا النظام الميثولوجي الهائل الممتد من هوميروس إلى مملكة الربّ هو ، باختصار ، موقع في مكان ما بين الجمهوري الليبرالي والديمقراطي المحافظ . أما الخطيئة الوحيدة ، كما يخبرنا فراي ، فهي خطيئة الثوري ، الذي يسيء تأويل أساطير الحرية فيعتبرها أهدافاً قابلة للتحقيق تاريخياً . فالثوري مجرد ناقد رديء ، يخلط بين الأسطورة والواقع كما يخلط بين الممثلة والأميرة الجميلة الواقعية . ومن الواضح أن الأدب ، بانقطاعه عن أي اهتمام عملي ذني ، يمكنه في النهاية وإلى هذا الحد أو ذاك أن يقول لنا لمن نمنح أصواتنا . إن فراي يجد موقفاً له في التقليد الانساني الليبرالي لأرنولد ، راعياً ، كما يقول ، « بمجتمع حر ، لا طبقي ، ومتمدين » ، وما يعنيه بـ « لا طبقي » ، مثل أرنولد قبله ، هو عملياً مجتمع يصادق قاطبةً على قيم فراي الخاصة والتي هي القيم الليبرالية للطبقة المتوسطة .

ويمكن وصف عمل نورثروب فراي بصورة تقريبية أنه « بنيوي » ، كما أن معاصرته لنمو البنيوية « الكلاسيكية » في أوروبا هي أمر له

دلالته . والنبوية ، كما يوحى المصطلح ، معنّية بالبنى ، وبالتحديد أدقّ بتفحص القوانين العامة التي تعمل البنى من خلالها. وهي أيضاً مثل فرائي تنزع إلى اختزال وردّ الظواهر الفردية إلى مجرد أمثلة لهذه القوانين . بيد أن النبوية تشتمل على مذهب مميز لا نجده لدى فرائي : هو الاعتقاد بأن الوحدات الفردية في أي نظام ليس لها معنى إلا بفضل علاقاتها ببعضها بعضاً . وهذا لا يتأتى من اعتقاد بسيط بأن عليك أن تنظر إلى الأشياء « بنيوياً » . حيث يمكنك أن تتفحص قصيدة بوصفها « بنية » بينما تطلّ تعالج أياً من مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها إلى هذا الحد أو ذاك . وربما احتوت القصيدة على صورة عن الشمس وأخرى عن القمر ، وأنت مهتم بالكيفية التي تتلاءم بها هاتان الصورتان معاً لتشكيل بنية . لكنك لا تصبح بنيوياً ذا بطاقة إلا حين تزعم أن معنى أي صورة متعلق تماماً بالصورة الأخرى . فالصورتان ليس لهما معنى « جوهرياً » ، وإنما معنى « علائقياً » وحسب . ولا حاجة بك لأن تمضي خارج القصيدة ، إلى ما تعرفه عن الشمس والأقمار ، لكي تفسّر هاتين الصورتين ، فكلّ منهما تفسّر الأخرى وتعرّفها .

دعوني أحاول إيضاح ذلك من خلال مثال بسيط . لنفترض أننا نحلل قصة صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده ، وينطلق سيراً على الأقدام عبر غابة في حرّ الظهيرة ثم يسقط في حفرة عميقة. ويخرج الأب لاحقاً عن ابنه ، ويصل إلى الحفرة ويمعن فيها النظر ، لكنه لا يستطيع أن يراه بسبب الظامة . وفي اللحظة التي ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه مباشرة ، تنير بأشعتها أعماق الحفرة وتتيح للأب إنقاذ طفله . وبعد مصالحة بهيجة ، يعودان إلى البيت معاً .

لعل هذا ليس بالسرد الأسر على نحو خاص ، لكنه يتسم بميزة البساطة . ومن الواضح أنّ من الممكن تأويله بشتى الطرائق . حيث يمكن لناقد تحليلي نفسي أن يجد فيه آثاراً محددة من عقدة أوديب ، ويبين أن سقوط الطفل في الحفرة هو عقاب يتمناه لنفسه في لاوعيه نظراً لنزاعه مع أبيه ، وربما شكل من الخصاء الرمزي أو التجاء رمزي إلى رحم أمه . ويمكن لناقد إنسانوي أن يقرأ بوصفه مسرّحة dramatization لاذعة لما تنطوي عليه العلاقات الانسانية من مصاعب . ويمكن لناقد آخر أن يراه بمثابة تلاعب محض ومتكرر للفظيّ (Son / Sun) . أما الناقد البنيوي فيعمل على ترسيم القصة بشكل بياني إحدائي . وقد يعيد كتابة وحدة التدليل الأولى ، « الصبي يتنازع مع أبيه » ، على النحو التالي : « الأدنى يتمرد على الأعلى » . ويعتبر مسير الصبي عبر الغابة حركة على محور أفقي ، بخلاف المحور العمودي « أدنى / أعلى » ، ويشير إليه باعتبار « وسطاً » . أما السقوط في الحفرة ، وهي مكان تحت مستوى الأرض ، فيدل على « أدنى » ثانية ، بينما يدلّ سمّت الشمس على « أعلى » . وبسطوع الشمس على الحفرة ، فإنها تنحني بمعنى ما إلى « أدنى » ، فتقلب بذلك وحدة السرد الدالة الأولى ، حيث كان « أدنى » يقف في مواجهة « أعلى » . والمصالحة بين الأب والأبن تستعيد توازناً بين « أدنى » و « أعلى » ، كما تدل مسيرة العودة معاً إلى البيت على « وسط » ، وتبين أن هذا الفعل هو حالة وسطيّة ملائمة . وهنا يعيد البنيوي

(*) شمس / ابن .

ترتيب مساطره ويصل إلى القصة التالية ، وعلى محيّاہ ترسم علامات الظفر .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التحليل ، مثل الشكلائية ، يضع المحتوى الفعلي للقصة بين قوسين ويركّز كلياً على الشكل . وهكذا يمكنك أن تستبدل بالأب والإبن ، وبالحمرة والشمس . عناصر مختلفة تماماً — أم وابنة ، عصفور وخلد — وتبقى لديك القصة ذاتها . فما دامت بنية العلاقات بين الوحدات قائمة ، لا يكون مهماً ما هي المفردات التي تختارها . ويختلف الحال هنا عنه في القراءة التحليلية النفسية أو الانسانية للحكاية ، والتي تعتمد على أن لهذه المفردات دلالة ضمنية معنية ، لا بدّ لفهمها من أن نلجأ إلى معرفتنا للعالم خارج النص . وبالطبع فإن ثمة معنى في أن تكون الشمس أعلى والحفر أدنى ، وما يتم اختياره بمثابة « محتوى » يكون مهماً عند هذا الحد . أما إذا اتخذنا بنية سردية وجعلنا الأساسي فيها هو الدور الرمزي الذي يلعبه « وسيط » بين مفردتين ، فإن هذا الوسيط يمكن أن يكون أي شيء بدءاً بالجندب وانتهاءً بالشلال .

وقد تكون العلاقات بين المفردات المتنوعة في القصة علاقات توازي parallelism ، وتقابل opposition ، وقلّيب overversion ، وتكافؤ equivalence ، وهلمجراً ؛ وما دامت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة ، فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها . كما يمكن ملاحظة ثلاث نقاط أخرى فيما يتعلّق بالمنهج . الأولى ، هي أنه ليس مهماً بالنسبة للبنىوية أن هذه القصة يصعب اعتبارها مثلاً من أمثلة الأدب العظيم . فالمنهج لا يبالي أبداً بالقيمة الثقافية لموضوعه : وأي شيء يمكن

أن يفى بالغرض بدءاً من الحرب والسلام وحتى صيحة الحرب . ذلك أن هذا المنهج تحايلي وليس تقييمياً . والنقطة الثانية ، هي أن البنيوية إهانة محسوبة للحس السليم . فهي تشيخ بوجهها عن معنى القصة « السطحي » وتسعى عوضاً عن ذلك إلى عزل بني « عميقة » معينة ضمنها ، ليست ظاهرة على السطح . وهي لا تتناول النصّ انطلاقاً من قيمته الظاهرة ، بل « تزيجحه » displace إلى نوع من الموضوع مختلف تماماً . أما النقطة الثالثة ، وبما أن محتويات النصّ المحددة قابلة للاستبدال ، فإن من الممكن القول إن « محتوى » السرد هو بنيته . وهذا يكافئ القول إنّ السرد هو بطريقة ما عن ذاته : ذلك أن « ذاته » هي علاقاته الداخلية الخاصة ، وصيغته الخاصة في إضفاء المعنى .

ازدهرت البنيوية الأدبية في ستينات القرن العشرين كمحاولة لتطبيق مناهج وتبصّرات مؤسس الألسنية البنيوية الحديثة ، فرديناند دي سوسور ، على الأدب . ونظراً لتوفر كثير من العروض المبسّطة لكتاب سوسور الذي فتح عهداً محاضرات في الألسنية العامة (١٩١٦) ، فسوف أكتفي بعرض موجز لبعض من افتراضاته الأساسية . لقد نظر سوسور إلى اللغة بوصفها نظاماً من الأدلة system of signs ، والذي ينبغي دراسته « تزامنياً » synchronically — أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية معينة — وليس « تعاقبياً » diachronically ، في تطوره التاريخي . كما ينبغي النظر إلى كل دليل sign بوصفه مولّفاً من « دالّ » signifier (صورة صوتية ، أو مكافئها الكتابي) ، و « مدلول » signified (المفهوم أو المعنى) . فالعلامات marks الثلاث السوداء التالية c — a — t هي دالّ يثير في العقل الانجليزي

المدلول « cat » . والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية : فسوى العُرف الثقافي والتاريخي ، ليس ثمة سبب متأصل يدفع هذه العلامات لأن تعني « cat » . قارن مثلاً chat * في اللغة الفرنسية . ولذا فان العلاقة بين الدليل ككل وما يُرجع إليه (مايدعوه سوسور « المرجع » referent ، أي المخاوق الواقعي المنزَّع ذو السيقان الأربع) هي أيضاً اعتباطية . وأي دليل في النظام ليس له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى . وبالتالي فان (cat) ليس لها معنى في ذاتها ، وإنما لأنها ليست (cap) أو (cad) أو (bat) . وليس مهماً كيف يتغيّر الدال ، مادام يحافظ على اختلافه عن كل الدالات الأخرى ، ويمكنك أن تتلفّظ به بنبرات مختلفة ما دام هذا الاختلاف مُصنّاعاً . يقول سوسور : « في النظام الألسني ليس ثمة سوى الاختلافات » فالمعنى لا يكون ماكنّاً على نحو غامض في دليل وإنما هو وظيفي ، نتاج لا اختلافه عن الأدلة الأخرى . وأخيراً ، فقد اعتقد سوسور أن الألسنية سوف تقع في خَاط لا أمل بالخروج منه إذا ما اهتمت بالكلام الفعلي ، أو ما يدعوه parole (الكلام) . ولذا لم يكن سوسور معنياً بتقصّي ما يقوله الناس فعلياً ، وإنما بالبنية الموضوعية للأدلة التي تجعل كلامهم ممكناً أصلاً ، ولقد أطلق عليها اسم langue (اللسان) . كما لم يكن سوسور مهتماً بالموضوعات التي يتكلم عنها الناس : فمن أجل دراسة اللغة دراسة حقّة ، ينبغي وضع مراجع الأدلة ، أي الأشياء التي تشير إليها فعلياً ، بين قوسين .

(*) قطعة ، شأنها شأن cat الانكليزية

والبنوية عموماً هي محاولة لتطبيق هذه النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى غير اللغة ذاتها . حيث يمكنك أن تنظر إلى أسطورة ، أو مباراة مصارعة ، أو نظام قرابة قبليّة ، أو قائمة بألوان الطعام في مطعم أو لوحة زيتية باعتبارها نظام أدلة ، ويحاول التحليل البنيوي أن يعزل طقم القوانين المبطنة التي يتم بواسطتها جَمْع هذه الأدلة إلى معانٍ . وهو يتجاهل إلى حد بعيد ما « تقوله » الأدلة فعلياً ، ويركّز بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض . فالبنوية ، كما يقول فريدريك جيمسون ، محاولة « لإعادة التفكير بكل شيء من جديد ومن وجهة نظر الألسنية » (٢) . كما أنها عَرَضَ symptom -لواقعة أن اللغة ، باشكالياتها ، وخفاياها وتضميناتها ، أصبحت نموذجاً وهُجَاساً بالنسبة للحياة الفكرية في القرن العشرين .

ولقد أثّرت وجهات نظر سوسور الألسنية على الشكلايين الروس ، على الرغم من أن الشكلائية ذاتها ليست بنوية على وجه الدقة . فهي تنظر إلى النصوص الأدبية « بنيوياً » ، وتصرف الانتباه عن المرجع لكي تتفحص الدليل ذاته ، لكنها لا تُعنى عناية خاصة بالمعنى بوصفه تعاليفاً أو بالقوانين والبنى « العميقة » المبطنة للنصوص الأدبية . بيد أن واحداً من الشكلايين الروس - الألسني رومان جاكوبسون - هو الذي أقام صلة الوصل الرئيسة بين الشكلائية والبنوية الحديثة . كان جاكوبسون قائداً لحلقة موسكو الألسنية ، تلك الجماعة الشكلائية التي تأسست في عام ١٩١٥ ، وهاجر في عام ١٩٢٠ إلى براغ ليصبح واحداً من المنظرين الكبار في البنيوية التشيكية .

(٢) سجن اللغة (برينستون ، NJ ، ١٩٧٢) ، ص VII

وفي عام ١٩٢٦ تأسست حلقة براغ الألسنية ، وظلت على قيد الحياة حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . ومجدداً هاجر رومان جاكوبسون ، إلى الولايات المتحدة الأميركية هذه المرة ، حيث التقى لأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي شتراوس أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتوطدت بينهما علاقة فكرية كان لها الفضل الكبير في تطور البنوية الحديثة . ويمكن أن نتيبن تأثير جاكوبسون في كل مكان من الشكلانية . والبنوية التشيكية ، والألسنية الحديثة . وما قدمه للشعرية poetics على وجه الخصوص ، والتي اعتبرها جزءاً من حقل الألسنية ، هو الفكرة التي مفادها أن « الشعري » يقوم قبل كل شيء على دخول اللغة مع ذاتها في نوع معين من العلاقة الواعية لذاتها . وأداء اللغة لوظيفتها الشعرية « يعزز ملموسية الأدلة » ، ويجذب الانتباه إلى خصائصها المادية ولا يكتفي بمجرد استخدامها كفيشات في عملية الاتصال . ففي « الشعري » ، يكون الدليل منخلعاً عن موضوعه : وتضطرب العلاقة المعهودة بين الدليل والمرجع ، الأمر الذي يتيح للدليل استقلالاً معنياً بوصفه موضوعاً قيماً في ذاته . وكل اتصال بالنسبة لجاكوبسون يتضمن عناصر ستة : مُرْسِل ، ومُرْسَلٌ إلية ومُرْسَلَةٌ تمرّ بينهما ، وسُنَّةٌ مشتركة تجعل تلك المُرْسَلَة مفهومة ، و « تماس » أو وسط فيزيائي للاتصال ، و « سياق » تُرجِعُ إليه المُرْسَلَة . ويمكن لأي من هذه العناصر أن يكون مهيماً في فعل اتصالي محدد : فاللغة حين تُرى من وجهة نظر المُرْسِل تكون « انفعالية » تعبّر عن الحالة العقلية ، أما من موقع المُرْسَل إليه فهي « ندائية » ، أو سعي إلى إحداث تأثير ،

أما حين يُعنى الاتصال بالسياق فتكون « مرجعية » ، وحين يتوجه إلى السُّنَّة ذاتها تكون « ميتالغوية » . (كما يحصل حين يشاقش شخصان فيما إذا كانا يفهمان واحدهما الآخر) ، ولدى انحراف الاتصال نحو التماس ذاته تكون « توكيدية » تسعى إلى إقامة الاتصال (مثلاً ، « حسن ، ها نحن أخيراً نبادل أطراف الحديث ») . أما الوظيفة « الشعرية » فتكون مهيمنة حين يتركز الاتصال على المُرسلة ذاتها – أي حين تكون الكلمات ذاتها في « مقدمة » اهتمامنا ، وليس ما يُقال ومن قبيل من ولأي غرض وفي أية وضعية (٣) .

ولقد اهتمّ جاكوبسون أيضاً اهتماماً شديداً بالتمييز الضمني لدى سوسور بين الاستعاري والكنائي . ففي الاستعارة ، يُستبدل دليل بآخر لأنه مشابه له نوعاً ما : وهكذا يصبح : « الهوى » « لُهاً » . وفي الكناية ، يقترب « دليل مع آخر : فيقترب « الجناح » مع « الطائرة » لأنه جزء منها ، وتقترب « السماء » مع « الطائرة » نظراً للتجاور الفيزيائي : وتنجم قدرتنا على صنع الاستعارات من امتلاكنا لسلسلة من الأدلة « المتكافئة » : « هوى » ، « لُها » ، « حب » وهلم جرا .

(*) درجت ترجمة « الميتالغة » باللغة الواصفة أو ما يد اللغة أو ما ورائها . لكن المعنى الدقيق هو لغة موضوعها لغة أخرى . ولذا آثرنا عدم الأخذ بهذه المقابلات العربية .

(٣) انظر « تقرير ختامي : الألسنية والشعرية » ، في توماس . أ . سيوك (محرر) الأسلوب في اللغة (كيمرديج ، ماس ، ١٩٦٠) .

(**) الاقتران أو التداعي association ، هو تعلق عدة كلمات بسجال دلالي واحد ، مثل الكلمات : منزل ، باب ، غرفة ، أثاث .

(***) التكافؤ أو التضامن المتبادل equivalence ، أن تتضمن الكلمة من الكلمة من والكلمة من الكلمة من . ويرمز لهذا الوضع في علم الدلالة بالشكل من = من أو من → ← من .

وحين نتكلم أو نكتب . ننتقي أدلة من صفّ ممكن من المتكافئات ، ومن ثم نركبها معاً لنشكّل جملة . بيد أن ما يحدث في الشعر هو أننا نصرف الاهتمام إلى « المتكافئات » في عملية تركيب combining الكلمات معاً فضلاً عن عملية انتقائها : فنحن نخيط معاً كلمات متكافئة من الناحية الدلالية أو الإيقاعية أو الصوتية أو غيرها . وهكذا أمكن لجاكوبسون أن يقول ، في تعريف شهير ، إن « الوظيفة الشعرية تُسْقِطُ مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التركيب » (٤) . وبعبارة أخرى ، فإن « التشابه ، في الشعر ، ينضاف إلى التجاور » : فالكلمات لا تُخَاط معاً من أجل الأفكار التي تنقلها وحسب ، كما في الكلام الاعتيادي ، وإنما تُخَاط معاً والعين على نماذج التشابه ، والتقابل ، والتوازي وغيرها التي يخلقها صوتها ، ومعناها ، وإيقاعها وتَصَمُّناتها * . وبعض الأشكال الأدبية — كالنثر الواقعي ، مثلاً — تنزع لأن تكون كنائية ، فتربط الأدلة مع بعضها من خلال اقتراناتها؛ وثمة أشكال أخرى ، مثل الشعر الرومانسي والرمزي ، هي استعارية على نحو رفيع (٥) .

وتمثّل مدرسة براغ الألسنية — جاكوبسون ، جان موكاروفسكي ، وفليكس فوديك وغيرهم — نوعاً من الانتقال من الشكلانية إلى البنيوية الحديثة . فقد رصّنوا أفكار الشكلانيين ، ولكنهم نظّموها على نحو

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٥٨ .

(*) التضمن connotation ، المعنى الإضافي الذي توحى به كلمة زيادة على معناها الأصلي .

(٥) انظر « وجهان للغة ونمطان من اضطرابات القدرة على الكلام » في رومان جاكوبسون وموريس هال ، أسس اللغة (The Hague ، ١٩٥٦) .

أكثر ثباتاً ضمن إطار الألسنية السوسورية . وراحوا ينظرون إلى القصائد بمثابة « بنى وظيفية » ، تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بطقم واحد معقّد من العلاقات . وصار من الواجب دراسة هذه الأدلة ذاتها . وليس كانعكاسات لواقع خارجي : فقد ساعد إلحاح سوسور على العلاقة الاعتبارية بين الدليل والمرجع . الكلمة والشيء ، على فصل النصّ عما يحيط به وجعل منه موضوعاً مستقلاً بذاته . ومع ذلك فقد ظلّ العمل الأدبي متعلقاً بالعالم من خلال مفهوم « نزع الألفة » الشكلائي : فالفن يغربّ ويقوّض أنظمة الدليل العرفية ، ويوجّه انتباهنا إلى التعامل المادي مع اللغة ذاتها . فيجدد بذلك إدراكاتنا . إنّ انتهاك اللغة وعدم أخذنا لها كمسكّمة يحوّل وعينا أيضاً . وعلى أية حال فقد فاق البنويون التشكييون الشكلايين في إلحاحهم على وحدة العمل البنيوية : حيث ينبغي فهم عناصره بوصفها وظائف كلّ دينامي . يعمل فيه مستوى محدد من مستويات النصّ (ما تدعوه مدرسة براغ المستوى « المهيم ») بمثابة التأثير المحدّد الذي « يشوّه » . أو يعرّج إلى حقل القوة الخاص به ، كل المستويات الأخرى .

لو توقفنا هنا لبدا بنويوبراغ مجرد نسخة من النقد الجديد . وثمة سبابة من الحقيقة في هذا القول . ولكنهم بالرغم من نظرتهن إلى الصنيع الفني كنظام مغلق ، فقد اعتبروا هذا الصنيع مسألة ظروف اجتماعية وتاريخية . وتبعاً لجان موكاروفسكي ، فإن العمل الفني لا يُدرك بوصفه كذلك إلا قبالة خلفية من التديلات Significations أكثر عمومية ، وبوصفه « انحرافاً » منظماً عن معيار ألسني ، وبما أن هذه الخلفية تتغيّر ، فإن تأويل وتقييم العمل

ينغيّر تبعاً لها . إلى أن يصل إلى حدّ يمكن عنده أن يكفّ نهائياً عن كونه مُدرّكاً كمحل فني . وفي الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية (١٩٣٦) يحاول موكاروفسكي أن يبيّن أن ما من شيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان ، أو الزمان أو الشخص الذي يقيّمه ، وأن ما من شيء إلا ويمكنه امتلاك هذه الوظيفة في شروط ملائمة . ويميّز موكاروفسكي بين « الصنيع الفني المادي » ، الذي هو الكتاب معناه المادي (الفيزيقي) ، واللوحة أو المنحوتة ذاتها ، وبين « الموضوع الجمالي » ، الذي لا يوجد إلا في تأويل بشري لهذا الصنيع الفيزيقي .

ومع أعمال مدرسة براغ ، يصبح مصطلح « البنيوية » مختلطاً إلى هذا الحد أو ذاك مع كلمة « السيميائية » Semiotics . حيث « السيميائية » ، أو « علم الأدلة » ، هي الدراسة المنظمة للأدلة ، وهذا ما يفعله البنيويون في الواقع . وكلمة « بنيوية » ذاتها تشير إلى منهج في البحث يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات من مباريات كرة القدم وحتى أساليب الانتاج الاقتصادية ؛ أما كلمة « سيميائية » فتعيّن بالأحرى حقلاً محدداً من حقول الدراسة ، هو حقل الأنظمة التي تُعتبر عادة بمثابة أدلة : القصائد ، والأصوات التي ندعو بها الطيور ، والاشارات الضوئية ، والأعراض المرضية الطبية وما إلى ذلك . بيد أن الكلمتين تتداخلان ، حيث تعالج البنيوية شيئاً قد لا يتم التفكير به عادة بوصفه نظاماً من الأدلة بالرغم من كونه كذلك - علاقات القرابة في المجتمعات القبليّة ، مثلاً - في حين تستخدم السيميائية المناهج البنيوية على نحو شائع .

ولقد ميّز الفيلسوف سي . س . بيرس ، المؤسس الأميركي للسيمائية ، بين ثلاثة أنواع أساسية من الأدلة . فهناك النوع « الأيقوني » iconic ، حيث يشبه الدليل ما يمثله إلى حد ما (صورة فوتوغرافية لشخص ، مثلاً) ، والنوع « المؤشّر » indexical ، الذي يقترن فيه الدليل إلى حد ما مع ما يدل عليه (الدخان مع النار ، الطمخ مع الحصى) ، والنوع « الرمزي » symbolic ، حيث يرتبط الدليل مع مرجعه اعتباطياً أو عُرْفياً وحسب كما هو الحال مع دليل سوسور . وتتبنّى السيمائية هذه التصنيفات وكثيراً غيرها : فهي تميز بين « التعيين » denotation (ما يمثله الدليل) و « التضمن » (الأدلة الأخرى المقترنة معه) ؛ بين « السنن » (البنى المحكومة بقاعدة وتنتج معاني) و « المُرسّلات » التي يتم نقلها بواسطتها ، بين « الاستبدالي » paradigmatic (الصنف الكامل من الأدلة التي يمكن أن تمثل لبعضها بعضاً) و « التركيبي » syntagmatic (حيث يتم تركيب الأدلة معاً في « سلسلة ») . وتتكلم السيمائية عن « الميتالغات » ، حيث يعيّن نظام أدلة نظام أدلة آخر (العلاقة بين النقد الأدبي والأدب ، على سبيل المثال) ، وعن الأدلة « متعددة الدلالة » التي تتميز بأكثر من معنى واحد ، وعن عدد كبير جداً من المفاهيم التقنية الأخرى . ولكي نرى كيف يبدو هذا النوع من التحليل في التطبيق ، يمكن أن ننظر بإيجاز إلى عمل السيميائي السوفييتي يوري لوتمان ، قائد ما يسمى بمدرسة تارتو .

فني عمليته بنية النصّ الفني (١٩٧٠) وتحليل النصّ الشعري (١٩١٢) ، يرى لوتمان النصّ الشعري بمثابة نظام ذي طبقات stratified لا يوجد فيه المعنى إلا سياقياً ، محكوماً بأطقم من التشابهات والتقابلات .

ذلك أن الاختلافات والتوازيات في النص* هي ذاتها مصطلحات نسبية، ولا يمكن إدراكها إلا في علاقة بعضها ببعض . وفي الشعر ، فإن طبيعة الدال ، أي نماذج الصوت والإيقاع التي تشكلها العلامات marks ذاتها على الصفحة ، هي التي تحدد ما هو المدلول . ويكون النص الشعري « مُشَبَّعاً دلاليّاً » ويكتشف « معلومات » أكثر من أي خطاب آخر ، وبينما تؤدي زيادة « المعلومات » بالنسبة لنظرية الاتصال الحديثة عموماً إلى نقص في « الاتصال » (حيث لا يمكنني « استيعاب » كل ذلك الذي تخبرني به بتكثيف شديد) ، فإن الحال ليست كذلك في الشعر نظراً لنوعه الفريد من حيث التنظيم الداخلي . فالشعر لديه أدنى حدّ من « الحشو » redundancy — أي من تلك الأدلة التي توجد في خطاب لكي تسهّل الاتصال وليس لكي تنقل معلومات — ولكنه يتدبّر على الدوام لإنتاج طقم من المُرسّلات أغنى من أي شكل آخر من اللغة . فالقصائد تكون رديئة حين لا تحمل قدراً وافياً من المعلومات ، ذلك أن « المعلومات جميلة » ، كما يقول لوتمان . وكل نص أدبي يتألف من عدد من الأنظمة (المعجمي lexical ، والكتابي graphic ، والعروضي metrical ، والصوتي phonological وهلمجراً) ، ويكتسب تأثيراته عبر تضاربات وتوترات متواصلة بين هذه الأنظمة . فكل نظام يمثل « معياراً » تحيد عنه الأنظمة الأخرى ، وقيم سنة من التوقعات التي تتخطاها هذه الأنظمة . فالعروض ، مثلاً ، يخلق نموذجاً معيناً يمكن لتركيب Syntax القصيدة أن يعترضه ويتهكّه . وبهذه الطريقة ، فإن كل نظام في النص « يزرع ألفة » الأنظمة الأخرى ، ويقطع انتظامها ويدد رتابتها مضافاً عليها مزيداً من الحيوية . وعلى سبيل المثال ، فإن إدراكنا للبنية القواعدية في القصيدة قد يعمّق فهمنا

لمعانيها . وما أن يهدد أحد الأنظمة في القصيدة بأن يصبح شديد القابلية للتنبؤ به ، حتى يعترضه نظام آخر ويقطعه ويوقع فيه الفوضى مانحاً إياه فرصة جديدة . وإذا ما اقترنت كلمتان معاً بسبب من صوتهما المتشابه أو موقعهما في الترسمة العروضية ، فإن ذلك يُحدِث فهماً أعمق لتشابههما أو اختلافهما في المعنى . والعمل الأدبي يُخصِّب ويحول المعنى القاموسي المجرّد على نحو متواصل ، مولّداً دلالات جديدة من خلال تضارب وتكثف « مستوياته » المتنوعة . وبما أن أي كلمتين لا على التعيين قد تكونان متجاورتين على أساس سمة متكافئة ما ، فإن هذه الإمكانية تكون غير محدودة بهذا القدر أو ذاك . فكل كلمة في النص مرتبطة بواسطة طقم كامل من البنى الشكلية مع كلمات عديدة أخرى ، وبالتالي فإن معناها يكون « مفرط التحديد » overdetermined . فهو دوماً نتاج محدّدات مختلفة عديدة تفعل فعلها معاً . ذلك أن كلمة ما قد تتعلّق بأخرى من خلال سجع assonance ، وبأخرى عبر تكافؤ تركيبي ، وبثالثة من خلال توازٍ صرفي (مورفولوجي) ، وهلمجرا . وهكذا يسهم كل دليل في « نماذج استبدالية » أو أنظمة مختلفة عديدة في الوقت ذاته ، ويتضاعف هذا التعقيد إلى حدّ بعيد من خلال سلاسل الاقتران « التركيبية » ، أي البنى « الأفقية » وليس « الشاقولية » ، التي تتوضّع فيها الأدلة .

وهكذا فإن النصّ الشعري بالنسبة للوتمان هو « نظام أنظمة » ، وعلاقة علاقات . أعقد شكل يمكن تخيّل من أشكال الخطاب ، حيث يكثف معاً أنظمة عديدة كل منها يحتوي توتراته الخاصة ، وتوازياته ، وتكراراته وتقابلاته ، وكل منها يعدّل بصورة متواصلة

جميع الأنظمة الأخرى . وأية قصيدة ، في الواقع ، يمكن فقط إعادة قراءتها ، وليس قراءتها ، لأن بعض بناها لا يمكن إدراكها إلا بصورة استرجاعية retrospective والشعر يفعل جسد الدال بأكمله ، ويجبر الكلمة على العمل بأقصى طاقتها تحت ضغط الكلمات المحيطة الشديد ، ويجبرها بذلك على إطلاق مكنونها الأغنى . وكل ما ندركه في النصّ ندركه من خلال التعارض والاختلاف وحسب : فالعنصر الذي ليس له أية علاقة باختلاف بأيّ عنصر آخر يبقى خفياً . وحتى غياب صناعات معينة قد ينتج معنى : فحين تسوقنا السنن التي يولدها العمل إلى توقع تَصْنِيفِيَّة rhyme أو قفلة ملائمة غير متجسدة بالمعنى المادي ، فإن هذه « الصنعة الناقصة » ، كما يسميها لوتمان ، قد تكون وحدة مؤثرة مثل أية وحدة من وحدات المعنى الأخرى . والعمل الأدبي ، في الحقيقة ، هو توايد للتوقعات وانتهاك لها متواصلان ، وتفاعل معقد بين المنتظم والعشوائي ، والمعايير والانحرافات ، والنماذج الرتيبة وانتراعات الألفة الدرامية .

وبالرغم من هذا الغنى اللفظي الفريد ، فإن لوتمان لا يعتبر أن الشعر أو الأدب يمكن تعريفهما من خلال خصائصهما اللسانية المتأصلة . فمعنى النصّ ليس مجرد شأن داخلي : فهو يتأصل أيضاً في علاقة النصّ مع أنظمة أوسع للمعنى ، ومع نصوص أخرى ، وسنن ومعايير في الأدب وفي المجتمع ككل . كما يتعلّق معناه أيضاً بـ « أفق التوقعات » لدى القارئ : لقد تعلّم لوتمان دروس نظرية الاستقبال جيداً فالقارئ هو الذي يحدد عنصراً في « العمل » على أنه صنعة ، وذلك بفضل « سنن استقبالية » معينة في متناوله ؛ فالصنعة ليست مجرد خصيصة داخلية وإنما هي أيضاً خصيصة تُدْرَك عبر سنّة محددة وقبالة خلعية

نصية معينة . وهكذا فإن صناعة شعرية بالنسبة لأحد الأشخاص قد تكون كلاماً يومياً بالنسبة لشخص آخر .

واضح من كل هذا أن النقد الأدبي قد قطع مسافة بعيدة عن الأيام التي لم يكن لدينا فيها ما نفعله سوى الاهتزاز طرباً لجمال المجاز والخييل . وما تمثله السيميائية ، في الواقع ، هو نقد أدبي غيرت الألسنية البنيوية صورته ، وجعلته مشروعاً أكثر ضبطاً وأقل انطباعية ، وأكثر وليس أقل امتلاء بثروة الشكل واللغة من معظم النقد التقليدي ، الأمر الذي يثبت عمله لوتمان . وإذا ما كانت البنيوية قد حوّلت دراسة الشعر ، فإنها قد ثورت أيضاً دراسة السرد . ولقد خلقت في الحقيقة علماً أدبياً جديداً كلياً — علم السرد *narratology* — كان من أشدّ المساهمين فيه الليتواني أ . ج . غريماس ، والبلغاري تزفيتان تودوروف ، والنقاد الفرنسيون جيرار جينيت ، وكلود بريموند ورولان بارت . ولقد بدأ التحليل البنيوي الحديث للسرد مع العمل الرائد على الأسطورة الذي قام به الأنثروبولوجي البنيوي الفرنسي كلود ليفي شتراوس ، حيث نظر إلى الأساطير المختلفة في الظاهر بوصفها تنوعات على عدد من الثيمات الأساسية . فتحت التباين *heterogeneity* الهائل في الأساطير ثمة بنى كونية ، ثابتة معينة ، يمكن أن نردّها إليها أية أسطورة محددة . والأساطير نوع من اللغة : يمكن فكفكتها إلى وحدات فردية (« أسطوريّات » *mythemes*) هي مثل الوحدات الصوتية في اللغة (الصوتيّات *phonemes*) لا تكتسب معنى إلا حين تتركّب معاً بطرائق محددة . ويمكن إذاً رؤية القواعد التي تحكم هذه التركيبات

بمثابة نوع من النحو والصرف ، أي كقطع من العلاقات تحت سطح السرد يشكّل « معنى » الأسطورة الحقيقي . وهذه العلاقات ، كما يرى ليفي شتراوس ، متأصلة في العقل البشري ذاته ، ولذا فإننا عند دراسة أسطورة ما لا ننظر إلى محتوياتها السردية بقدر ما ننظر إلى العمليات الذهنية الكونية التي تبني هذه الأسطورة . ذلك أن هذه العمليات الذهنية ، كاقامة التقابلات الثنائية مثلاً ، هي ما تحكي عنه الأسطورة بطريقة ما : فالأساطير إذاً صنعات للتفكير بواسطتها ، وطرائق لتصنيف الواقع وتنظيمه ، وهذا هو هدفها ، وليس تلاوة أية حكاية محددة . ويمكن قول الشيء ذاته ، كما يعتقد ليفي شتراوس ، عن الأنظمة الطوطمية والقرابية ، فهذه ليست مؤسسات اجتماعية ودينية بقدر ما هي شبكات اتصال ، وسنن تسمح بانتقال « المُرسّلات » . والعقل الذي يقوم بكل هذا التفكير ليس عقل الذات الفردية : فالأساطير تفكّر ذاتها عبر البشر ، وليس العكس . وهي لا تجد أي أصل أو منشأ في وعي محدد ، ولا تملك أية غاية محددة منظورة . وإذاً ، فإن إحدى نتائج البنيوية هي « نزع مركزية » *decentring* الذات الفردية ، التي لم تعد تعتبر بمثابة مصدر للمعنى أو غاية له . إن للأساطير وجود جمعي شبه موضوعي ، يكشف « منطقها الملموس » ويبيد استخفافاً بالغاً حيال أوهام الفكر الفردي وأهوائه ، ويردّ كل وعي محدد إلى مجرد وظيفة لديها .

ويقوم علم السرد على تعميم هذا النموذج أبعدَ من «نصوص» الميثولوجيا القَبَلِيَّة الشفهية باتجاه أنواع أخرى من القصة . وكان الشكلايني الروسي فلاديمير بروب قد بدأ من قبل بداية واعدة في عمله علم

تشكل الحكاية الشعبية (١٩٢٨) ، حيث ردّ بجرأة كل الحكايات الشعبية إلى سبع « مجالات للفعل » Spheres of action وواحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو « وظيفة » . فأية حكاية شعبية واحدة لا تضم سوى « مجالات الفعل » هذه (البطل ، والمساعد ، والشرير ، والشخص المنشود وهلمجرا) وذلك بطرائق نوعية تبعاً لكل حكاية . ونظراً لاقتراب هذا النموذج الشديدة ، يمكن إخضاعه بعمق لمزيد من الاختزال . ففي كتابه الدلالة البنيوية (١٩٦٦) ، رأى أ . ج . غريماس أن ترسيمة بروب تجريبية جداً ، وتمكن من تجريد عرضه الخاص تجريداً أبعد من خلال مفهوم الـ actant (الفاعل) ، والذي ليس سرداً نوعياً ولا شخصية وإنما وحدة بنيوية . ويمكن للفاعلين الستة ، الذات ، والموضوع ، والمرسل ، والمُرسل إليه ، والمساعد والمعارض ، أن يستوعبوا مجالات الفعل المتنوعة لدى بروب ويساعلوا على القيام بمزيد من التبسيط الأثيق . ويحاول تزفيتان تودوروف القيام بتحليل « قواعدي » grammatical مشابه يطبقه على ديكاميون بوكاشيو ، حيث ينظر إلى الشخصيات بوصفها أسماء ، وإلى الخصائص والخصال المنسوبة إليها بوصفها نعوتاً وإلى أعمالها بوصفها أفعالاً . ويمكن بالتالي قراءة كل قصة في الديكاميون كنوع من الجملة الممتدة ، والتي تتركب هذه الوحدات وتجمعها بطرائق مختلفة . وكما يصبح العمل هكذا عملاً عن بنيته شبه — الألسنية الخاصة ، فان البنيوية إلى الآن ترى أن كل عمل أدبي ، وبينما يقوم ظاهرياً بوصف واقع خارجي ما ، يلقي خفيةً بنظرة من طرف عينه على سيرورات البناء الخاصة به . وفي النهاية فان البنيوية لا تقتصر على إعادة التفكير بكل شيء من جديد ، بوصفه

لغة هذه المرة ؛ بل تعيد التفكير بكل شيء ثانية كما لو كانت اللغة هي موضوع بحثها الحقيقي .

ولكي نوضح نظرتنا إلى علم السرد ، يمكن لنا أن ننظر أخيراً إلى عمل جيرار جينيت . ففي كتابه الخطاب السردى (١٩٧٢) ، يميّز جينيت في السرد بين الـ *récit* (الحكى) ، والذي يُعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النص ، والـ *histoire* (القصة) ، أي التالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث « فعلياً » ، كما يمكن أن نستدلّ عليه من النص ، والـ *narration* (التسريد) ، الذي يعنى بفعل السرد ذاته . ويكافئ الصنفان الأولان تمييزاً شكلانياً روسياً بين « الحكبة » ، و « القصة » : فالقصة البوليسية تبدأ عادة باكتشاف جثة لتعود في النهاية من حيث بدأت فتبيّن كيف حدثت جريمة القتل ، وهكذا فإن حبكة الأحداث هذه تقلب « القصة » أو التسلسل الزمني الحقيقي للفعل . ويّميز جينيت خمس مقولات مركزية في تحليل السرد . « الترتيب » *order* ويحيل إلى الترتيب الزمني للسرد ، وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق *prolepsis* ، أو الاسترجاع *analepsis* أو المفارقة الزمنية *anachrony* ، التي تشير إلى تضاربات بين « القصة » و « الحكبة » . ويدل « الاستمرار » أو « الاستغراق الزمني » *duration* على أن السرد يمكن أن يُسَقِّطَ إبيزودات* ، وبطيلاًها ، ويوجز ، ويتوقف قليلاً وهلمجرا . ويشتمل « التواتر » *Frequency* على تساؤلات عمّا إذا كان حدث ما قد حصل مرة

(*) *episode* ، حدث ضمن سرد طويل ، أو استطراد .

في « القصة » وسُردَ مرة ، أو حصل مرة وسُردَ مرات عديدة ، أو حصل مرات عديدة وسُردَ مرة فقط . أما مقولة « الصيغة » mood فيمكن تقسيمها إلى « البُعد » و « المنظور » . فالْبُعد يعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة : هل هي علاقة تلاوة للقصة (« diagesis ») أم تمثيل لها (« mimesis ») ، وهل السرد محكي بالكلام المباشر ، أم المنقول أم « المنقول الطليق » ؟ أما « المنظور » فهو ما يمكن أن يُدعى بصورة تقليدية « زاوية النظر » ، ويمكن تقسيمه أيضاً إلى أقسام فرعية متنوعة : فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات ، أو أقل منها ، أو يتحرك معها على المستوى ذاته ؛ وقد يكون السرد « غير متبشّر » non — focalized ، يلقيه سارد كليّ المعرفة من خارج الفعل ، أو « متبشّرّاً داخلياً » ، تتلوه شخصية واحدة من موقع ثابت ، أو من مواقع متغيرة ، أو من وجهات نظر شخصيات متعددة . كما يمكن أن نجد أيضاً شكلاً من « التبشير الخارجي » ، حيث يعرف السارد أقلّ مما تعرف الشخصيات . وثمة أخيراً مقولة « الصوت » voice ، والتي تُعنى بفعل السرد ذاته ، أي بنوع السارد والمسروود له الذي ينطوي عليهما هذا السرد . ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين « زمن السرد » و « زمن المسروود » ، بين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تتلى : فقد تتم حكاية الأحداث قبل حدوثها ، أو بعده أو أثناءه (كما في الرواية الرسائلية) . ويمكن لسارد أن يكون غائباً عن سرده أو خارجاً عن نطاقه « heterodiegetic » أو ممثلاً داخل نطاق السرد « homodiegetic » (كما في قصص صيغة المتكلم) ، أو ممثلاً داخل السرد وبارزاً فيه بوصفه الشخصية

الرئيسة في الوقت ذاته « autodiegetic » وليست هذه سوى بعض تصنيفات جنيت ، بيد أنها تلفت انتباهنا إلى وجه هام من أوجه الخطاب وهو الاختلاف بين التسريد narration - أي فعل وسيرورة إخبار أو حكي قصة - والسرد narrative - أي ما يتلى فعائاً . فعندما أحكي قصة عن نفسي ، كما في السيرة الذاتية ، يبدو « الأنا » الذي يقوم بالحكي مطابقاً بمعنى ما لـ « الأنا » الذي أصفه ، ومختلفاً عنه بمعنى آخر . وسوف نرى لاحقاً أن لهذه المفارقة تطبيقات شائعة تتعدى نطاق الأدب .

* * *

ماهي حصيلة البنيوية ؟ بدايةً، تمثل البنيوية نزاعاً لـ « لغزيتة » الأدب لا رحمة فيه . فلم يعد من السهل بعد غريماس وجينيت سماع ضربات وطعنات السيوف في وصف شعري لمبارزة ، أو الشعور بأنك تعرف حق المعرفة ما يبدو وكأنه خيال مآتة بعد قراءة تلك قصيدة الرجال الجوف * . وهكذا تلقّت الأفاويل الذاتية الفضفاضة تأدياً من قبل نقد أدرك أن العمل الأدبي هو بناء construct ، شأنه شأن أي نتاج لغوي آخر ، ويمكن تصنيف آلياته mechanisms وتحليلها شأن موضوعات أي علم آخر . كما تعرّت بقسوة تلك الأهواء الرومانسية التي مفادها أن القصيدة ، مثل شخص ، تنطوي على جوهر حيوي ، وعلى روح من الفظاظلة أن نعبث بها، وظهرت هذه الأهواء على حقيقتها بوصفها كيسة من اللاهوت المقتنع ، وخوفاً خرافياً من

(*) قصيدة ت . س . إليوت .

البحث العقلاني جعل من الأدب صنماً وعزز سلطة نخبة نقدية حساسة « بالمطرفة » . وعلاوةً ، فقد وضع المنهج البنيوي تحت طائلة الشك ضمناً زعمَ الأدب أنه شكل فريد من الخطاب : فحين يمكن استخراج بنى عميقة من مجلة ميكي وكذلك من السر فيليب سيدني ، ولا شك أنها البنى ذاتها في كليهما ، يصبح من الصعب أن نخصّ الأدب بمنزلة ذات امتياز وجودياً (انطولوجياً) . ومع حلول البنيوية ، فإن عالم علماء الجمال والبحّاث الأدبيين الانسانيين العظماء في أوروبا القرن العشرين — عالم كروتشه ، وكورتويوس ، وأورباخ ، وسبيتزر وويليك — بدا عالماً مضتْ ساعته (٦). فهؤلاء الرجال ، باطلاعهم الهائل ، ونفاذ بصرهم ، وسعة خيالهم والمدى العالمي (الكوسموبوليتي) للإماعاتهم ، ظهروا فجأة ضمن منظور تاريخي ، بمثابة إشارات لإنسانية أوروبية رفيعة سابقة على اضطراب وحريق أواسط القرن العشرين . وبدا واضحاً أن مثل هذه الثقافة الغنية لا يمكن ابتكارها ثانية — وكان الخيار هو بين التعلّم منها وتجاوزها ، أو التشبّث بحتنين بما بقي منها في زماننا ، والتنصّل من « عالم حديث » يتهجّى فيه الكتاب ذو الغلاف الورقي موت الثقافة الرفيعة ، وحيث لم يعد ثمة خلد يحرسون باب المرء بينما هو يقرأ في عزلة .

ويمثّل الإلحاح البنيوي على « مَبْنُوَّة » constructedness: المعنى البشري تقدماً كبيراً . فالمعنى ليس تجربة خصوصية ولا حادثة دبّرتها

(٦) انظر بنديتو كروتشه ، الجمالي (نيويورك ، ١٩٦٦) ؛ إريك أورباخ ، المحاكاة (برنستون ، NJ ، ١٩٧١) ؛ ل. ر. كورتويوس ، الأدب الأوروبي والمصور الوسطى اللاتينية (لندن ، ١٩٧٩) ؛ ليو سبيتزر ، الألسنية والتاريخ الأدبي (برنستون NJ ، ١٩٥٤) ؛ رينيه وويليك ، تاريخ النقد الحديث ١٨٥٠ — ١٩٥٠ (لندن ، ١٩٦٦) .

الشياطين : إنه نتاج أنظمة تدليل مشتركة معينة . وهكذا تلقّت صفة "حادة" تلك القناعة البرجوازية الواثقة بأن الذات الفردية المعزولة هي ينبوع وأصل كل معنى : فاللغة سابقة على الفرد ، وهي ليست نتاجاً له بقدر ما هو نتاج لها . والمعنى ليس « طبيعياً » أو « فطرياً » ، ليس مجرد مسألة نظر ورؤية ، أو شيئاً راسخاً إلى الأبد ، فالطريقة التي تؤلّ بها عالمك هي وظيفة اللغات التي في متناولك ، ومن الواضح أنه ليس ثمّة ما هو ثابت بهذا الصدد . والمعنى ليس شيئاً يتقاسمه بالبداية جميع البشر في كل مكان ، ومن ثم ينطقونه على ألسنتهم وفي كتاباتهم المتنوعة : فالمعنى الذي يمكنك نطقه يتوقف أصلاً على الكلام والكتابة التي تتقاسمها وتشارك بها . وثمة هنا بذور نظرية في المعنى اجتماعية وتاريخية ، ينبغي لتضميناتها أن تسري عميقاً ضمن الفكر المعاصر . فلم يعد ممكناً رؤية الواقع كمجرد شيء « خارجي » ، أو نظاماً order ثابتاً للأشياء ، يقتصر دور اللغة على عكسه وحسب . فتبعاً لهذا الزعم ، ثمة رباط طبيعي وفطري بين الكلمة والشيء ، طقم متعين من التوافقات بين الميدانين . وبالتالي فإن لغتنا تكشف لنا العالم على نحو لا مجال للشك فيه . ولكن هذه النظرة العقلانية أو التجريبية إلى اللغة عانت بشدة على يد البنيوية : وكيف يمكن أن تصمد أية نظرية في المعرفة ما دامت العلاقة بين الدليل والمرجع علاقة اعتباطية ، كما يقول سوسور ؟ فاللغة لا تعكس الواقع وإنما تنتجه : فهي طريقة محددة لنقش العالم ترتكز على أنظمة الأدلة التي ين أيدينا ، أو بدقة أشد التي نحن بن أيديها . وهنا برز الشك في أن البنيوية ليست بعيدة عن التجريبية إلا لأنها شكل آخر من أشكال المثالية الفلسفية — أي أن رؤيتها للواقع كنتاج للغة في جوهره

ليس سوى النسخة الأحدث من المذهب المثالي الكلاسيكي الذي يرى أن
الوعي الانساني هو الذي يؤسس العالم .

كانت البنيوية بتجاهلها للفرد ، ومقاربتها السريرية للأغراض الأدب ،
ونفورها الواضح من الحس السليم ، بمثابة الفضيحة بالنسبة للمؤسسة
الأدبية . واقد كان ازدراء البنيوية للحس السليم نقطة في صالحها
على الدوام : فالحس السليم يرى أن الأشياء عموماً ليس لها إلا معنى
واحد وأن هذا المعنى يكون في العادة واضحاً ، منقوشاً على وجوه
الموضوعات التي نصادفها. كما يرى أن العالم يبدو كما ندركه تقريباً ،
وأن طريقتنا في إدراكه هي طريقة طبيعية ، بديهية وبيّنة بذاتها .
فنحن نعرف أن الشمس تدور حول الأرض لأننا نستطيع رؤيتها وهي
تفعل ذلك . وفي عصور أخرى كان الحس السليم قد أملى القيام بحرق
الساحرات * ، وشنق لصووس الماشية وتجنّب اليهود خوفاً من إثنان
قاتل ، بيد أن الحس السليم بعيد هو ذاته عن سلامة الحسّ إذ يعتقد
أنه ثابت تاريخياً . أما المفكرون الذين حاولوا البرهنة على أن المعنى
الظاهر ليس بالضرورة هو المعنى الواقعي فقد قبلوا بالازدراء :
كوبرنيكوس وبعده ماركس ، الذي أعلن أن الدلالة الحقيقية للسيروورات
الاجتماعية تجري « من خلف ظهور » العاملين الأفراد ، وبعده ماركس
فرويد الذي حاول أن يبيّن أن العقل الواعي لا يدرك أبداً المعاني
الحقيقية لكلماتنا وأفعالنا . والبنيوية هي وارث حديث لهذا الاعتقاد
بأن الواقع وتجربتنا له ، منقطعان واحدهما عن الآخر ، وبالتالي ،
فانها تشكّل خطراً على الأمن الايديولوجي لأولئك الذين يرغبون بأن

(*) إشارة إلى حرق النساء في العصور الوسطى .

يكون العالم تحت سيطرتهم ، وأن يستحوذوا على معناه الوحيد المنقوش على وجهه ويخضعونه لهم في مرآة لغتهم الصافية . والبنوية تنقض تجريبية الانسانيين الأدبية - أي الايمان بأن ما يُجَرَّب ويُخْتَبَر هو الأشد « واقعية » ، وأن موطن هذه التجربة الغنية ، البارعة ، المعقدة هو الأدب ذاته . ومثل فرويد ، فان البنوية تزيج النقاب عن الحقيقة الصادمة التي مفادها أن تجربتنا الأشد حميمية هي أيضاً أثر effect من آثار بنية .

قلت أن البنوية اشتملت على بدور نظرية اجتماعية وتاريخية في المعنى ، لكن هذه البدور ، بوجه عام ، لم تكن قادرة على أن تُنَشِئ . ففي حين تنظر البنوية إلى أنظمة الأدلة التي يعيش الأفراد من خلالها بوصفها أنظمة متغيرة ثقافياً ، إلا أنها لا تنظر إلى القوانين العميقة التي تحكم اشتغالات هذه الأنظمة بوصفها كذلك . فهي بالنسبة للأشكال « الأشد تزمناً » من البنوية قوانين كونية ، متجسدة في عقل جمعي متعال على أية ثقافة محددة ومفارق لها ، ومتجذر في بنى الدماغ البشري ذاته كما توقع ليفي شتراوس . وبكلمة ، فان البنوية لا تاريخية على نحو يقف له شعر الرأس : فتوانين العقل التي ادّعت عزلها - التوازيات ، والتقابلات ، وضروب القلب وغيرها - تتحرك على مستوى من العمومية بعيد تماماً عن الاختلافات الملموسة في التاريخ البشري . ومن هذا الارتفاع الأولبي الشاهق ، كل العقول تبدو متشابهة تقريباً . وكل ما يمكن للبنوي فعله ، بعد أن يتوصل إلى الأنظمة المُبْطَنة الحاكمة للنص الأدبي هو أن يستريح ويتساءل عما سيفعله بعد ذلك . فليس ثمة أي تساؤل بشأن تعليق العمل الأدبي

بالوقائع التي يعالجها ، أو بالشروط التي تنتجها ، أو بالقرءاء الفعليين الذين يدرسونها ، ذلك أن الايماءة المؤسسة للبنىوية كانت قد وضعت هذه الوقائع ضمن قوسين . فبغية كشف طبيعة اللغة ، كان على سوسور قبل كل شيء ، وكما رأينا ، أن يكبت أو ينسى ما يتحدث عنه اللغة : وهكذا تمّ تعليق المرجع ، أو الموضوع الواقعي ، الذي يعينه ويشير إليه الدليل بحيث يمكن تفحص بنية الدليل ذاته على نحو أفضل . وواضح كم تشبه هذه الإيماءة وضع هسرل الموضوع الواقعي بين قوسين لكي يقبض قبضاً محكماً على الطريقة التي يختبر بها العقل هذا الموضوع . والبنىوية وعلم الظاهرات ، على الرغم من تباينهما في نواح رئيسة ، ينبعان كلاهما من فعل ينطوي على مفارقة ساخرة ويتمثل في إحصاء الباب في وجه العالم المادي لكي يسلط مزيداً من الضوء على وعيناله . وكل حركة مثل هذه محكومة بأن تكون مهزومة ذاتياً بالنسبة لكل من يعتقد أن الوعي عمليّ إلى حد بعيد ، ومشدود على نحو لا فكاك منه إلى الطرائق التي نعمل بها في الواقع وعلى الواقع . وهي بالأحرى شبيهة بقتلك شخصاً ما لكي تتفحص الدورة الدموية على نحو يكون أكثر إقناعاً .

بيد أن الأمر ليس مجرد إحصاء للباب في وجه شيء عام مثل « العالم » : وإنما مسألة اكتشاف موطئ قدم لليقين في عالم محدد بدا فيه اليقين صعب المنال . فالمحاضرات التي شكّلت كتاب سوسور محاضرات في الألسنية العامة أُلقيت في قلب أوروبا بين ١٩٠٧ و ١٩١١ ، على شفير الانهيار التاريخي الذي لم يعيش سوسور نفسه حتى يراه . وهذه السنوات بالضبط هي السنوات التي كان هسرل يصوغ خلالها المذهب الرئيسة

في علم الظاهرات ، وفي مركز أوروبي لا يبعد كثيراً عن جنيف
سوسور . وفي الوقت ذاته تقريباً ، أو بعده بقليل ، كان كتاب
الأدب الانجليزي الكبار في القرن العشرين - ييتس ، إليوت ، باوند ،
لورنس ، جويس - يطوّرون أنظمتهم الرمزية المغلقة ، والتي شكّل فيها
التقليد ، والصوفية اللاهوتية ، والمبادئ الذكرية والأنثوية ، والقروسطية
والميثولوجيا أحجار الزوايا لبنى « تزامنية » كاملة ، ونماذج شاملة
لضبط الواقع التاريخي وتفسيره . وسوسور نفسه هو الذي طرح
وجود « وعي جمعي » يبطّن نظام اللسان . ولكن ، وفي حين أنه من
السهل أن نرى الفرار من التاريخ المعاصر واللجوء إلى الأسطورة لدى
كتاب الأدب الانجليزي الكبار ، فإن هذا الفرار هو أقل وضوحاً
وقابلية للكشف في كتاب مدرسي عن الألسنية البنيوية أو قطعة فلسفية
باطنية لا يمكن فهمها إلا من قبل فئة بعينها .

ولعل ارتباك البنيوية أمام إشكالية التغيّر الاجتماعي هو المكان الذي
يمكن لنا فيه اكتشاف هذا الفرار بصورة واضحة . فقد رأى سوسور
تطور اللغة على هيئة نظام تزامني يتلو نظاماً آخر . شأن ذلك الموظف
الفاثيكانى الذي لاحظ أنه إذا توصّل البابا في مسألة ضبط النسل إلى
قرار يؤيد التعاليم السابقة أو يعارضها ، فإن الكنيسة ستنتقل من حالة من
اليقين إلى حالة أخرى . فالتغيّر الاجتماعي ، عند سوسور ، هو شيء
ابتليت به العناصر الفردية في لغة ، ولا يمكنه أن يؤثر على الكلّ إلا
بهذه الطريقة غير المباشرة : فاللغة ككلّ تعيد تنظيم ذاتها لكي تكيّف
هذه الاضطرابات وتستوعبها ، مثل تعلّم العيش مع ساق خشبية أو
مثل احتفاء تقليد إليوت براءة جديدة في النادي . وتكمن خلف هذا

النموذج الألسني نظرة محددة إلى المجتمع البشري : التغير اضطراب وإخلال بالتوازن في نظام خالٍ من الصراع في جوهره ، فيتمايل للحظة ، ثم يستعيد توازنه ويحتوي التغير الحاصل . ويبدو التغير الألسني عند سوسور بمثابة حادث accident : وهو يحدث « على نحو أعمى » ، وكان على الشكلايين اللاحقين أن يفسروا كيف يمكن القبض على التغير ذاته وفهمه بصورة نظامية . فجاكوبسون وزميله تينيانوف نظرا إلى تاريخ الأدب بوصفه يشكّل نظاماً هو ذاته ، تكون فيه بعض الأشكال والأجناس « مسيطرة » بينما تكون أخرى خاضعة في أية مرحلة محددة . ويحدث التطور الأدبي من خلال انزياحات ضمن هذا النظام التراتبي (الهراركي) ، بحيث يتحول شكل مسيطر في السابق إلى شكل خاضع أو العكس . أما دينامية هذه السيورة فهي « نزع الألفة » : فإذا ما أصبح الشكل الأدبي المسيطر باهتاً بمرور الزمن — كأن يتمّ التغلب ، مثلاً ، على بعض صناعاته من قبل جنس فرعي مثل الصحافة الشعبية ، بحيث تتمّ التغطية على اختلافاته عن مثل هذه الكتابات — فإن شكلاً أدبياً خاضعاً في السابق يبرز لكي « ينزع ألفة » هذه الوضعية . أما التغير التاريخي فهو مسألة إعادة ترصيف تدريجي للعناصر الثابتة ضمن النظام : ولا شيء يزول أبداً ، فهو يغير هيئته وحسب من خلال تبدل علاقته مع العناصر الأخرى . وكما يقول جاكوبسون وتينيانوف ، فإن تاريخ النظام هو نظام بحد ذاته : فالتعاقب يسكن دراسته تزامنياً . ويتألف المجتمع ذاته من طقم كامل من الأنظمة (أو « السلاسل » Series ، كما يدعوها الشكلايون) ، كل منها محكوم بقوانينه الداخلية ، ويتطور باستقلال نسبي عن جميع الأنظمة

الأخرى . بيد أن ثمة « تعالقات » بين السلاسل المختلفة : ففي أية لحظة معينة تصادف السلاسل الأدبية سُبُلًا عديدة متاحة يمكن لها التطور عبرها ، أما السبيل الذي تختاره بالفعل فهو نتيجة التعالقات بين النظام الأدبي وسلاسل تاريخية أخرى . لكن هذا الاقتراح لا يتبناه جميع البنيويين : ففي مقاربتهم « التزامنية » الصارمة لموضوع البحث ، يصبح التغيير التاريخي في بعض الأحيان أمراً مُسْتَغَرّاً يصعب تفسيره شأنه شأن الرمز عند الرومانسية .

ولقد مثلت البنيوية قطيعةً مع النقد الأدبي التقليدي في جوانب كثيرة ، لكنها ظلت مرتعنةً له في جوانب كثيرة أخرى . فانكباها على اللغة كان جذرياً في تضميناته ، كما رأينا ، لكنه كان في الوقت ذاته هجاساً مألوفاً لأكاديميين . فهل اللغة هي كل شيء حقاً ؟ ماذا عن العمل ، والجنسية ، Sexuality ، والسلطة السياسية ؟ صحيح أن هذه الوقائع ذاتها قد تكون واقعة في شرك خطاب لافكاك لها منه ، لكنها لا يمكن أن تُخْتَرَل إليه أبداً . فما الشروط السياسية التي أمّلت هذا « التصدير » المتطرف للغة ؟ وهل تختلف النظرة البنيوية إلى النصّ الأدبي بوصفه نظاماً مغلقاً عن معالجة النقد الجديد لهذا النصّ باعتباره موضوعاً معزولاً ؟ ما الذي جرى لمفهوم الأدب بوصفه ممارسة اجتماعية ، وشكلاً من الانتاج لا يستنفده النتاج ذاته بالضرورة ؟ لقد أمكن للبنيوية أن تُشَرِّح هذا النتاج ، لكنها رفضت أن تبحث في الشروط المادية لصنعه ، إذ يمكن لهذا أن يعني استسلاماً لأسطورة « الأصل » . كما أن كثيراً من البنيويين لم يبدوا اهتماماً بالكيفية التي يتم فيها استهلاك النتاج فعلياً— أي بما يحدث حين يقرأ البشر الأعمال الأدبية ، وما هو الدور الذي

تلعبه هذه الأعمال في العلاقات الاجتماعية ككل . وعلاوةً ، أليس تشديد البنيوية على الطبيعة المتكاملة لنظام الأدلة مجرد نسخة أخرى من الحديث عن العمل بوصفه « وحدة عضوية » ؟ لقد تحدث ليفي شتراوس عن الأساطير بمثابة حلول تخيلية لتناقضات اجتماعية واقعية ؛ واستخدم يوري اوتمان السبرنتيك كتشبيه ليظهر أن القصيدة تشكّل كليّة Totality عضوية معقدة؛ وطوّرت مدرسة براغ نظرية وظيفية للعمل تعمل فيها جميع الأجزاء معاً وعلى نحوٍ لا رجعة فيه من أجل مصلحة الكل. وإذا ما كان النقد التقليدي قد اختزل العمل الأدبي في بعض الأحيان إلى مجرد نافذة على نفسيّة المؤلّف، فإن البنيوية تجعل منه نافذة على العقل الكوني كما يبدو . أما « ماديّة » النصّ ، أي سيروراته الالسنية التفصيلية ، فقد تهدّدها خطر الإحياء : ذلك أن « سطح » قطعة من الكتابة لا يتعدّى كونه انعكاساً خائفاً لأعماقها الخفية . وما دعاه لينين مرةً « واقع المظاهر » كان مهدّداً بخطر الإغفال : حيث أمكن ردّ كل السمات « السطحية » في العمل إلى « جوهر » ، أو إلى معنى مركزي مفرد يشكّل كل أوجه العمل ، ولم يعد هذا الجوهر نفسية الكاتب أو الروح القدس وإنما « البنية العميقة » ذاتها . ولم يعد النصّ سوى نسخة من هذه البنية العميقة ، أما النقد البنيوي فليس سوى نسخة من هذه النسخة . وأخيراً ، إذا ما كان النقاد التقليديون قد شكّلوا نخبة روحانية ، فقد بدا البنيويون بمثابة نخبة علمية ، مزودة بمعرفة باطنية بعيدة كل البعد عن القارىء « العادي » .

حين وضعت البنيوية الموضوع الواقعي بين قوسين ، فإنها وضعت الذات البشرية أيضاً بين قوسين وفي اللحظة ذاتها . وهذه الحركة المزدوجة هي في الحقيقة ما يحدد هوية المشروع البنيوي . فالعمل لا

يحيل إلى موضوع ، ولا هو تعبير عن ذات فردية ؛ فهذان السبيلان قد تمّ سدّهما ، وما تُركَ مُعَاقَفاً في الهواء بينهما هو نظام قواعد System of rules . ويتمتع هذا النظام بحياته المستقلة ، ولا يرتهن لمقاصد فردية . وحين نقول إن لدى البنيوية إشكالية مع الذات الفردية فذلك يعني أن هذه الذات قد تمت تصفيتها على نحو فعال ، واختراها إلى وظيفة في بنية لا شخصية Impersonal . وبعبارة أخرى : إن الذات الجديدة هي في الواقع النظام ذاته ، والذي بدا مُجَهَّزاً بكل خصائص الفرد التقليدي (الاستقلال ، التصويب أو التصحيح الذاتي ، الوحدة وهلمجرا) . فالبنيوية « لا إنسانية » anti — humanist ، ليس بمعنى أن أنصارها بسلبون من الأطفال حلواهم ، بل ، معنى أنهم يرفضون الأسطورة التي مفادها أن « التجربة » الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره . إن المعنى بالنسبة للتقاييد الإنساني هو شيء أُخْلِقَ ، أو نُخْلَقَ معاً ، ولكن كيف يمكن لنا أن نخلق معنى ما لم تكن القواعد التي تحكمه موجودة مسبقاً ؟ ومهما اندفعنا بعيداً إلى الخلف ، ومهما سعينا وراء أصل المعنى ، فسوف نجد دوماً بنية قائمة هناك مسبقاً . وهذه البنية لا يمكن أن تكون مجرد نتيجة للكلام ، إذ كيف يمكن لنا أن نتكلم على نحو متماسك أصلاً دون هذه البنية ؟ ومن المستحيل أن نكتشف « الدليل الأول » الذي تبدأ منه كل الأدلة الأخرى ، ذلك أن دليلاً ما يفترض مسبقاً ، وكما أوضح سوسور ، وجود أدلة أخرى يختلف عنها ، وتلك تفترض أخرى . وإذا ما كانت اللغة قد « وُلِدَتْ » بأي حال من الأحوال فلا بدّ أنها قد وُلِدَتْ « دفعة واحدة » ، كما يقول ليبي شتراوس . وكما يذكر القاري : فان نموذج رومان

جاكوبسون الاتصالي ينطلق من مُرسِل هو مصدر المُرسَلَة المنقولة ؛
ولكن من أين أتى هذا المُرسَل ؟ فلنكني يكون قادراً على نقل مُرسَلَة ،
لا بد أن يكون ثمة لغة قد أوقعته في شراكها وأسته . في البدء كان
الكلمة .

إن رؤية اللغة على هذا النحو تمثّل تقدماً كبيراً قياساً برؤيتها كمجرد
« تعبير » عن عقل فردي . ولكنها تطرح أيضاً مصاعب شديدة .
فبالرغم من أن اللغة قد لا تكون مفهومة بالصورة الأفضل كتعبير
فردي ، إلا أنها تشتمل حتماً وبطريقة ما على ذوات إنسانية وعلى مقاصد
هذه الذوات ، الأمر الذي تسقطه البنيوية من حساباتها . لنعدّ للحظة إلى
الوضعية التي أشرت إليها من قبل ، حيث أطلب منك أن توصل الباب
بينما الريح الهوجاء تعصف في الغرفة . قلت آنذاك أن معنى كلماتي
مستقل عن أي مقصد قد يكون لديّ — أي أن المعنى ، لينقل ، هو
وظيفة للغة ذاتها ، وليس عملية ذهنية خاصة بي . ففي وضعية عملية
معينة تبدو الكلمات وكأنها تعني ما تعنيه وحسب بصرف النظر عما
قد أريد لها أن تعنيه . ولكن ماذا لو طلبت منك أن توصل الباب بعد أن
صرفت عشرين دقيقة قيدتك فيها إلى كرسي ؟ ماذا لو أن الباب كان موصداً
أصلاً أو أنه غير موجود على الإطلاق ؟ عندها ستكون معذوراً احتمالاً لو
سألتني : « ما الذي تعنيه ؟ » . فليست المشكلة هنا أنك لا تفهم معنى
كلماتي ، وإنما هي أنك لا تفهم معنى كلماتي . وإن يُسْعَقُكَ في ذلك
لو أنني ناولتك معجماً . إن السؤال « ما الذي تعنيه ؟ » في هذه الوضعية
هو في الحقيقة سؤال عن مقاصد ذات بشرية ، وما لم أفهم هذه المقاصد
فإن طاب إحصاء الباب سيكون عندئذ فارغاً من المعنى إلى حد بعيد .

و السؤال عن مقاصدي ليس بالضرورة سؤال يحدد في عقلي ويرصد العمليات الذهنية الجارية هناك . وليس ضرورياً أن نرى المقاصد بتلك الطريقة التي رآها بها ل . د . هيرش ، بوصفها « أفعالاً ذهنية » خصوصية في جوهرها . والسؤال في هذه الوضعية « ما الذي تعنيه ؟ » هو في الحقيقة سؤال عن الآثار التي تحاول لغتي أن تُحدِثها : إنه طريقة لفهم الوضعية ذاتها ، وليس محاولة للكشف عن دوافع شبحية ضمن مجتمتي . وفهم مقصدي هو قبض على كلامي وسلوكي بالعلاقة مع سياق دلالي . وعندما نفهم « مقاصد » قطعة لغوية ، فإننا نؤولها بوصفها موجهة بمعنى ما ، ومبنية بحيث تحقق آثاراً ومفاعيل معينة ؛ ولا شيء من هذا يمكن القبض عليه بمعزل عن الشروط العملية التي تعمل فيها اللغة . وبالطبع فإن هذه رؤية للغة بوصفها ممارسة وليست موضوعاً ؛ ومن الطبيعي ألا يكون ثمة ممارسات دون ذوات انسانية فاعلة .

إن هذه الطريقة في النظر إلى اللغة غريبة تماماً على البنيوية ، في تنويعاتها الكلاسيكية على الأقل . فسوسور ، كما ذكرت ، لم يكن مهتماً بما يقوله البشر فعلياً وإنما بالبنية التي تتيح لهم أن يقولونه : ولذا فقد درس اللسان وليس الكلام ، ناظراً إلى الأول بوصفه واقعة اجتماعية موضوعية وإلى الثاني بوصفه نطقاً فردياً عشوائياً لا يمكن تنظيمه . وهذه النظرة إلى اللغة تحول إلى سنة طريقة معينة في مَفْهَمَةِ conceptualizing العلاقات بين الأفراد والمجتمعات ، وهي طريقة يمكن وضعها تحت طائلة الشك والمساءلة . إنها ترى النظام بوصفه محدداً ومشروطاً وترى الفرد بوصفه حراً وطيلاً ؛ فلا تتناول

الضغوط والمحددات الاجتماعية بوصفها قوى فاعلة في تكلمنا الفعلي، بل بوصفها بنية مونوليثية * تقف في مواجهتنا على نحو ما . وهي تفترض أن الكلام ، أو النطق الفردي ، هو شأن فردي ، وليس شأنًا اجتماعيًا حتمًا و « حوارياً » يُمنسك بنا مع غيرنا من المتكلمين والمستمعين في حقل كامل من القيم والأغراض الاجتماعية . وسوسور يجرّد اللغة من اجتماعيتها في اللحظة التي تكون فيها مهمة أشدّ الأهمية : لحظة الانتاج الألسني ، والتكلم ، والكتابة ، والاستماع والقراءة الفعلية من قبل أفراد اجتماعيين ملموسين . وهذا ما يجعل تقييدات النظام اللغوي ثابتة ومتعيّنة ، وأوجهاً من اللسان ، وليست قوى ننتجها ، ونعدّلها ونحوّلها في اتصالنا الفعلي . ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن النموذج الذي يقدمه سوسور عن الفرد والمجتمع ، شأن كثير من النماذج البرجوازية الكلاسيكية ، لا يحوي أية مصطلحات وسيطة ، أو أية توسّطات بين المتكلمين الفرديين المنعزلين والنظام الألسني ككل . وهكذا تمّ ببساطة إغفال أن أحداً ما قد لا يكون « عضواً في مجتمع » وحسب بل وأيضاً امرأة ، وممثلة نقابة ، وكاثوليكية ، وأم ، ومهاجرة ومساهمة في حملة لتنزع السلاح . كما تمّ أيضاً تجاهل النتيجة الألسنية المنطقية لهذا الأمر — وهي أننا نقطن في الوقت ذاته « لغات » مختلفة عديدة ، وربما كان بعضها متصارع مع بعضها الآخر .

لقد كان التحوّل عن البنيوية ، جزئياً ، انتقال من « اللغة » إلى

(*) monolith ، حجر ضخّم مفرد يكون عادة حل شكل عمود أو مسلة . والصفة monolithic تطلق على ما يتكشف عن وحدة متراسة وتناغم كلي .

« الخطاب » ، تبعاً لمصطلحات الألسني الفرنسي إميل بينفينيست (٧). ذلك أن « اللغة » هي كلام أو كتابة تُرى بوصفها « موضوعية » ، كسلسلة من الأدلة دون ذات أو فاعل . أما « الخطاب » فيعني لغة تُفهمُ بوصفها نُطقاً ، أي باعتبارها تشتمل على ذوات متكلمة أو كاتبة ومن ثم أيضاً على قراء أو مستمعين ، بصورة كامنة على الأقل . وهذا التحول ليس عودة إلى أيام ما قبل البنيوية حين كنا نعتقد أن اللغة تخصنا كأفراد شأنها شأن حواجبنا ، كما أنه ليس ارتداداً إلى النموذج « التعاقدية » contractual الكلاسيكي ، والذي تبعاً له تكون اللغة في جوهرها مجرد ضرب من الأداة يستخدمها الأفراد المنعزلون ليتبادلوا تجاربهم القبل - ألسنية pre — linguistic . وهذه في الواقع كانت نظرة « السوق » إلى اللغة ، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالنمو التاريخي للفردانية البرجوازية : فالمعنى يخصني مثل بضاعتي ، واللغة مجرد طقم من العملات الرمزية والتي هي مثل المال تتبع لي تبادل بضاعة المعنى التي لديّ مع فرد آخر هو أيضاً مالك خاص لمعنى . ولقد كان من الصعب على هذه النظرية التجريبية في اللغة أن تعرف إن كان ما يتمّ تبادله مقالاً أصيلاً أم لا : فاذا ما كان لديّ مفهوم ، أثبتت عليه دليلاً لفظياً ثم أقذف الرمة كلها لي شخص آخر ، فينظر هذا إلى الدليل ثم ينقّب في نظامه اللفظي الخاص والمحفوظ عن المفهوم الموافق ، كيف لي أن أعرف بأية حال من الأحوال أنه يقرن الأدلة والمفاهيم بالطريقة التي أقرنها بها ؟ لعلنا جميعاً نسيء فهم واحدنا الآخر على نحو منتظم وطوال الوقت . ولقد كتب لورنس سيقترن

(٧) انظر كتابه مسائل في الألسنية العامة (ميامي ، ١٩٧١)

روايته تريسترام شاندي مستثمراً ما في هذا النموذج التجريبي من طاقة كوميدية كامنة ، وذلك بعد فترة وجيزة من صيرورة هذا النموذج النظرة الفلسفية المعيارية إلى اللغة في انجلترا . إن نقاد البنيوية لا يطرحون العودة إلى هذه الحالة المؤسفة التي كنا ننظر فيها إلى الأدلة بالارتباط مع المفاهيم ، بدلاً من الحديث عن امتلاك المفاهيم بوصفها طرائق خاصة للتعامل مع الأدلة . بيد أنه لا بد من القول إن نظرية للمعنى تزيج الذات البشرية جانباً هي نظرية مثيرة وتلفت الانتباه . ولقد تجلّت ضيق الأفق لدى نظريات المعنى السابقة في إلحاحها العقائدي على أن مقصد المتكلم أو الكاتب هو أسمى من التأويل . ولكن مواجهة هذه العقائدية لا تدعو إلى الزعم بأن المقاصد غير موجودة أبداً ؛ وما كان ضرورياً هو الإشارة وحسب إلى اعتبارية الادعاء بأن هذه المقاصد تشكل على الدوام البنية الحاكمة للخطاب .

في عام ١٩٦٢ ، نشر رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس تحليلاً لقصيدة شارل بودلير الققطط أصبح واحداً من كلاسيكيات الممارسة البنيوية الرفيعة (٨). حيث تستخرج هذه المقالة ، بعناد وإصرار شديدين ، طقماً من التكافؤات والتقابلات من مستويات القصيدة الدلالية ، والتركيبة والصوتية ، وهي تكافؤات وتقابلات تمتد مباشرة لتطال حتى الصوتيمات phonemes الفردية . ولكن ، كما أشار ميشيل ريفاتير في ردّ شهير على هذه المقالة النقدية ، فإن بعض البنى التي حددها جاكوبسون وليفي شتراوس لم يكن ليدركها حتى

(٨) انظر ميشيل لان (محرر) ، البنيوية : القارئ (لندن ، ١٩٧٠) .

القارئ الأشد يقظة (٩) . وعلاوةً ، فإن هذا التحليل لم يُقِم أي وزن لسيروية أو عملية القراءة : فقد تناول النصّ تزامنياً ، بوصفه موضوعاً في الفراغ لا حركة في الزمن . ذلك أنّ معنى محدداً في قصيدة سوف يدفعنا وبصورة ارتجائية إلى تنقيح ما تعلمناه من قبل ؛ كما أن كلمة أو صورة متكررة لن تعني ما عنته في المرة الأولى ؛ وذلك لأنها تكرر . فما من حدث يحصل مرتين ، وذلك بالضبط لأنه حصل مرّة من قبل . ويحاول ريفاتير أن يبيّن أن هذه المقالة عن بودلير تتجاهل ما للكلمات من تضمّنات حاسمة معينة لا يمكن إدراكها إلا بالانتقال خارج النصّ ذاته إلى السنن الثقافية والاجتماعية التي يتكئ عليها ، وهذه ، بالطبع ، نقلة تحرّمها الافتراضات البنيوية للمؤلفين . فهما يعالجان القصيدة على الطريقة البنيوية الحقّة ، بوصفها « لغة » ؛ أما ريفاتير فقد قطع بعض الشوط نحو اعتبارها بمثابة « خطاب » ، وذلك باللجوء إلى سيروية القراءة والوضعية الثقافية التي يتم فيها فهم العمل .

ويُعتبر الفيلسوف والمنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين ، الذي نشر باسم زمياه ف . ن . فولو شينوف في عام ١٩٢٩ بحثاً رائداً بعنوان الماركسية وفلسفة اللغة ، واحداً من أشدّ نقّاد الألسنية السوسورية أهمية . كما ساهم باختين مساهمة جوهرية في المقالة التي تُعدّ بمثابة النقد الأشدّ إفحاماً للشكلانية الروسية ، المنهج الشكلاني في البحث الأدبي ، والتي نُشرت باسم باختين و ب . ن . ميدفيديف عام ١٩٢٨ . إن باختين يزيح الاهتمام عن النظام المجرد للسان باتجاه

(٩) انظر جاك إيهلمان ، البنيوية (نيويورك ، ١٩٧٠ ج) .

منطوقات الأفراد الملموسة في سياقات اجتماعية محددة ، مرتكساً بحدّة ضد أنسنية سوسور « الموضوعية » ، ودون أن يتساهل في نقد البدائل « الذاتية » . فهو ينظر إلى اللغة بوصفها « حوارية » على نحو متأصل : حيث لا يمكن فهمها إلا بالارتباط مع توجهها المحتوم إلى آخر . كما ينظر إلى الدليل لا كوحدة ثابتة بل كمكوّن فاعل من مكونات الكلام ، يتعدّل ويتحول في المعنى بواسطة الثبرات ، والتقييمات والتضمينات الاجتماعية المتنوعة التي يكتسبها ضمنه في شروط اجتماعية بوعية . وبما أن هذه التقييمات والتضمينات متبدلة باستمرار ، وبما أن « الجماعة الأنسنية » هي في الواقع مجتمع غير متجانس مؤلّف من مصالح كثيرة متصارعة ، فإنّ الدليل بالنسبة لباختين ليس عنصراً حيادياً في بنية معينة بقدر ما هو بؤرة صراع وتناقض . ولا يكفي ، إذاً ، أن نسأل « ما الذي يعنيه الدليل » ، بل ينبغي استقصاء تاريخه المتنوع تبعاً لسعي الجماعات ، والطبقات ، والأفراد والخطابات الاجتماعية المتصارعة إلى ملائمة وتشريبه بمعانيها الخاصة . فاللغة ، باختصار ، حقل نزاع أيديولوجي ، وليست نظاماً مونوليثياً ؛ والأدلة في الحقيقة هي الوسط المادي الحقيقي للأيديولوجيا ، ومن غيرها لا يمكن أن توجد أية قيم أو أفكار . ولقد احترّم باختين وراعى ما يمكن أن ندعوه « استقلال اللغة النسبي » ، أي واقعة أنها لا يمكن أن تُردّ أو تُختزّل إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية ؛ لكنه ألحّ على أن ما من لغة إلّا وهي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محددة ، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هي بدورها جزء من أنظمة سياسية ، وأيديولوجية واقتصادية أوسع . والكلمات « متعددة اللهجات » multiaccentual

وليست جملة في معنى : فهي دوماً كلمات ذات انسانية محددة مع ذات أخرى ، وهذا السياق يشكّل معناها ويبدّله . وعلاوةً ، وبما أن كل الأدلة مادية – تماماً ، شأنها شأن الأجساد والسيارات – وبما أنه لا يمكن لوعي بشري أن يكون من دونها ، فإن نظرية باختين في اللغة تضع الأساس لنظرية مادية في الوعي ذاته ، فالوعي البشري هو تعامل سيميائي ، مادي ، فاعل الذات مع الآخرين ، وليس ميداناً كتيماً منفصلاً عن هذه العلاقات ، فالوعي ، مثل اللغة ، هو في الوقت ذاته « داخل » و « خارج » الذات . وينبغي ألا ننظر إلى اللغة بوصفها « تعبيراً » ، أو « انعكاساً » أو نظاماً مجرداً ، بل بوصفها وسيلة انتاج مادية ، وبذلك يتحول الجسد المادي للدليل إلى معنى عبر سيرورة الصراع والحوار الاجتماعي .

ولقد نجم عن هذا المنظور ضد البنيوي الجذري أعمال هامة (١٠) كما عزّز أيضاً علاقات مع تيار في الفلسفة الألسنية الأنجلوساكسونية بعيدٍ عن الاهتمام بمفاهيم مثل « الايديولوجيا » . فنظرية الفعل الكلامي Speech act theory ، وهي الاسم الذي يُعرّف به هذا التيار ، بدأت بأعمال الفيلسوف الانجليزي ج . ل . أوستن . وفي مقدمتها عمله الذي يحمل عنواناً فكهاً هو كيف نفعل الأشياء بواسطة الكلمات (١٩٦٢) . فقد لاحظ أوستن أن بعضاً من لغتنا وحسب

(١٠) انظر ميشيل بيشو ، اللغة ، علم الدلالة والايديولوجيا (لندن ، ١٩٨١) ؛ روجر فولر ، الأدب بوصفه خطاباً اجتماعياً (لندن ، ١٩٨١) ؛ غونتر كريس وروبرت هودج ، اللغة بوصفها إيديولوجيا (لندن ، ١٩٧٩) ؛ م . أ . ك . هاليداي ، اللغة بوصفها سيميائية اجتماعية (لندن ، ١٩٧٨) .

يصف الواقع : ذلك أن بعضها « إنجازي » performative ، يهدف إلى تحقيق شيء ما وإنجازه . وثمة أفعال « انجازية ظاهرة » illocutionary تنجز شيئاً بالقول : « أعد بأن أكون صالِحاً » ، أو « لأنني أعلنكما زوجاً وزوجة » . وثمة أفعال « إنجازية مُضمرة » perlocutionary ، تُحدث أثراً بواسطة القول : فقد أُفْلِحُ في إقناعك ، أو حثّك ، أو إخافتك بواسطة كلماتي . ويتوصل أوستن في النهاية ، وعلى نحو مثير ، إلى إقرار أن كل لغة هي في الواقع إنجازية : فحتى الأقوال أو العبارات المتعلقة بالوقائع ، أو اللغة التقريرية الوصفية constative ، هي أفعال لإعلام أو إثبات ، وإيصال المعلومات هو أمر « إنجازي » شأنه شأن تسمية سفينة . ولكي تكون الأفعال « الانجازية الظاهرة » شرعية وسارية المفعول ، لا بد من وجود أعراف معينة : فلا بد أن أكون ذلك الشخص المُرخَّص له إطلاق مثل هذه العبارات ، وأن أكون جدياً حيالها ، وأن تكون الظروف ملائمة ، والإجراءات منجزة على النحو الصحيح ، وما إلى ذلك . فأننا لا نستطيع أن نأعتمد غيري * ، وربما كان الأمر أسوأ إن لم أكن رجل دين نهائياً . (لقد اخترت صورة التعميد هذه لأن مناقشة أوستن المتعلقة بالشروط الملائمة ، والإجراءات الصحيحة وغيرها تبدي شبهة غريباً وليس خالي الدلالة بالجدالات اللاهوتية المتعلقة بالطقوس السرية الشرعية المقدسة) . وتتضح الصلة بين هذا كله وبين الأدب عندما نعلم أن من الممكن رؤية

(*) الغرير ، badger ، حيوان ثديي قصير القوائم يحفر في الأرض أو جرة يسكن فيها .

الأعمال الأدبية ذاتها بمثابة أفعال كلامية ، أو بمثابة محاكاة لها . وقد يبدو أن الأدب يصف العالم ، وهو يفعل ذلك حقاً في بعض الأحيان ، بيد أن وظيفته الفعلية إنجازية : فهو يستخدم اللغة ضمن أعراف معينة لكي يحدث أثراً معيناً في القارئ . وبالتالي فإنه يحقق شيئاً ما بالقول : إنه لغة هي في حدّ ذاتها بمثابة نوع من الممارسة المادية ، وخطاب هو بمثابة فعل اجتماعي . ولدى النظر إلى الافتراضات التقريرية الوصفية ، أي إلى عبارات الحقيقة والزيف ، نحن نترجّع إلى كبت واقعيتها وتأثيرها كأفعال بحدّ ذاتها ، والأدب يستعيد لنا هذا الإحساس بالإنجاز الالسنّي بالطريقة الأشدّ درامية ، ذلك أنه ليس مهماً أن يكون ما يؤكد على وجوده موجوداً أم لا .

بيد أن هنالك إشكاليات بالنسبة لنظرية الفعل الكلامي ، سواء بحدّ ذاتها أو بوصفها نموذجاً أدبياً . ويبدو أن هذه النظرية مضطرة إلى المروّب في « الذات القاصدة » القديمة لعلم الظاهرات من أجل أن تثبّت نفسها ، كما أن اهتمامها باللغة يبدو قضائياً وقانونياً على نحو رديء ، ومسألة اهتمام بمن يُسمّح له بالكلام وماذا يتكلم ولمن وفي أية شروط (١١) . وموضوع تحليل أو ستن ، كما يقرّل ، هو « الفعل الكلامي الكلّي » في الوضعية الكلامية الكلّية ؛ لكن باختين يبيّن أن هذه الأفعال والوضعيّات تتضمّن أكثر مما تتوقع نظرية فعل الكلام . كما أن من الخطر أيضاً أخذ الوضعيّات « الكلامية الحية »

(١١) انظر جاك ديريدا ، « Limited Inc » ، Glyph العدد 2 (باليسور ولندن ، ١٩٧٧) .

بمثابة نماذج للأدب . ذلك أن النصوص الأدبية ليست بالطبع أفعالاً كلامية بالمعنى الحرفي : وفلوبير لا يكلمني فعلياً . وهي في أحسن الأحوال أفعال كلامية « زائفة » أو « افتراضية » -- « محاكاة » للأفعال الكلامية -- ولذا فقد أغفلها أوستن نفسه إلى هذا الحد أو ذاك باعتبارها « غير جدية » وناقصة . أما ريتشارد أوهمان فقد أخذ ميزة النصوص الأدبية هذه -- أي محاكاتها وتمثيلها لأفعال كلامية لم تحدث هي ذاتها أبداً -- بمثابة طريقة أو سبيل لتحريف « الأدب » ذاته ، بالرغم من أن هذا التعريف لا يغطي في الواقع كل ذلك « الأدب » الذي يستعمل هذا التعريف في تعيينه والإشارة إليه (١٢) . فالتفكير بالخطاب الأدبي بالارتباط مع الدوات البشرية ليس في الأصل تفكيراً به بالارتباط مع الدوات البشرية الفعلية : أي مع المؤلف التاريخي الواقعي ، أو قارئ تاريخي معين وما إلى ذلك . ومعرفة ذلك قد تكون مهمة جداً ، فالعمل الأدبي ليس حواراً أو حواراً داخلياً « حياً » فعلياً . إنه قطعة من اللغة قد تم فصلها عن أية علاقة « حيّة » نوعية ولذا فإنه يخضع لعمليات « إعادة كتابة » وإعادة تأويل من قبل كثير من القراء المختلفين . ولا يمكن للعمل ذاته أن « يتنبأ » بتاريخه المقبل من عمليات إعادة التأويل ، أو أن يضبط أو يحدد من هذه القراءات كما يمكن أن نفعل ، أو نحاول أن نفعل ، في محادثة وجهاً لوجه . كما أن « غفليته » anonymity هي جزء من بنية الحقيقية ، وليست مجرد حادث منحوس ينزل به ؛ وبهذا المعنى ، فإن كون المرء مؤلفاً -- أي « أصل » معانيه الخاصة ، ويمارس « سلطة » عليها - ليس سوى أسطورة .

(١٢) انظر ريتشارد أوهمان ، « الأفعال الكلامية وتعريف الأدب » ، فلسفة وبلاغة ، العدد 4 (١٩٧١) .

ومع ذلك ، فإن من الممكن رؤية العمل الأدبي بمثابة بناء لما يُدعى « مواقع الذات » Subject positions . فهو مبروس لم يكن يتوقع أنني شخصياً سأقرأ قصائده ، لكن لغته ، وبفضل الطرائق المبنية بها ، تقدّم بصورة لا يمكن تفاديها « مواقع » معينة من أجل قارئ ما ، نقاط أفضلية يمكن تأويل هذه القصائد انطلاقاً منها . وأن نفهم قصيدة يعني أن نقبض على لغتها بوصفها « موجهة » إلى القارئ من صفت معين من المواقع : ففي القراءة ، نحن نعمّر إحساساً بنوع المفاعيل أو الآثار التي تحاول هذه اللغة إحداثها (« المقصد ») ، وبضروب البلاغة التي تعتبر أن من الملائم استعمالها ، والافتراضات التي تحكم أنواع التاكتيكات الشعرية التي تستخدمها ، وما ينطوي عليه ذلك من مواقف تجاه الواقع . ولا حاجة بأي من هذه الأشياء لأن يكون متطابقاً مع مقاصد ، ومواقف وافتراضات المؤلف التاريخي الفعلي وقت الكتابة ، وهو أمر يتضح مثلاً حين يحاول المرء قراءة أغاني البراعة والتجربة بوصفها « التعبير » عن وليم بليك نفسه . فقد لا نعرف شيئاً عن المؤلف ، أو قد يكون للعمل عدد من المؤلفين (من هو « مؤلف » سفرأ شعياً ، أو كازابلانكا ؟) ، وكون المرء مؤلفاً مُعْتَرَفاً به في مجتمع معين قد يعني كتابةً من « موقع » معين . إن درايدن ما كان ليتمكن من كتابة « الشعر الحر » free verse ويظلّ شاعراً . وفهم هذه الآثار ، والافتراضات ، والتاكتيكات والتوجهات النصيّة هو فهم لـ « مقصد » العمل . ومثل هذه التاكتيكات والافتراضات قد لا تكون متلاحمة مع بعضها بعضاً : فقد يقدم نصّ ما عدداً من « مواقع الذات » المتصارعة أو المتناقضة مع بعضها بعضاً والتي يجب أن نقرأ

انطلاقاً منها . ولدى قراءة قصيدة النمر لبليك ، نجد أن سيرورة بناء فكرة عن المكان الذي تصدر منه اللغة وما تهدف إليه لا تنفصل عن سيرورة بناء « موقع ذات » لأنفسنا كقراء . ما نوع القارئ الذي تنطوي عليه نبرة القصيدة ، وتاكتيكاتها البلاغية ، ومخزونها التخيلي ، وموارد افتراضاتها ؟ كيف تتوقع منا أن نتناولها ؟ هل تتوقع منا أن نتناول افتراضاتها بقيمتها الظاهرة ، فنبثتنا كقراء في موقع الإقرار والتسليم ، أم أنها تدعونا لاتخاذ موقع نقدي ، ومنفصل عما تقدمه ؟ وبعبارة أخرى ، هل هي ساخرة أم هجائية ؟ والأكثر إزعاجاً بعد ، هل يحاول النص أن يجنح بنا على نحو ملتبس بين الخيارين ، منتزعاً منا نوعاً من القبول والرضا بينما هو يسعى لتقويضه في الوقت ذاته ؟

إن رؤية العلاقة بين اللغة والذاتية البشرية بهذه الطريقة ينطوي على تلاقٍ مع البنيويين في تجنبهم ما يمكن أن ندعوه المغالطة « الانسانية »— أي تلك الفكرة الساذجة التي مفادها أن النص الأدبي مجرد نوع من تدوين أو نسخ الصوت الحي الموجه إلينا من قبل رجل أو امرأة واقعين . ومثل هذه النظرة إلى الأدب تنزع دوماً لأن تجد سمته المميزة— أي واقعة أنه مكتوب — مزعجة نوعاً ما : فالطباعة ، بكل تجرّدها البارد عما هو شخصي ، تلقي بجسدها الثقيل بيننا وبين المؤلف . آه لو كان بمقدورنا أن نكلم سرفانتس مباشرة ! ومثل هذا الموقف « ينزع مادية » الأدب ، ويكافح لردّ كثافته المادية كلغة إلى تلاقٍ روحاني حميمي بين « أشخاص » أحياء . وهو يتماشى مع الشك الإنساني الليبرالي في كل ما لا يمكن ردّه مباشرة إلى علاقات بين الأشخاص ، من الأنوثة Fiminism إلى إنتاج مصنع

وهو ، في النهاية ، لا يهتم بالنظر إلى النصّ الأدبي بوصفه نصّاً على الإطلاق . بيد أن البنيوية حين تتجنّب المغالطة الانسانية ، لا تفعل ذلك إلا لتقع في الشّرْك المقابل من محو وإلغاء الدوات البشرية كلها بهذا القدر أو ذاك . وبالنسبة للبنيويين ، فإن « القارئ المثالي » لعمل ما هو شخص يملك في متناوله وتحت تصرفه كل السنن التي تجعل العمل مفهوماً بصورة شاملة . وهكذا فإن القارئ هو مجرد نوع من الانعكاس المرآتي للعمل ذاته — شخص يفهم العمل « كما هو » . وعلى القارئ أن يكون مجهّزاً بكل المعرفة التقنية الأساسية لفك مغاليق العمل ، وعليه ألاّ يخطئ في تطبيق هذه المعرفة ، وأن يكون متحرراً من أية تقييدات لاجمة . وإذا ما سرنا مع هذا النموذج إلى أقاصيه ، فإن القارئ أو القارئة لابد أن يكونا بلا دولة ، أو طبقة ، أو جنس ، متحررين من أية خصائص أقوامية (إثنية) أو افتراضات ثقافية مقيّدة . صحيح أن المرء لا يصادف كثيراً من القراء الذين يفون بالمراد على نحو مُرضٍ تماماً ، لكن البنيويون يرون من البديهي أن يكون القارئ فاعلاً فلا يقوم بأي شيء مملّ ورتيب كما يحصل فعلياً . وهذا المفهوم ليس إلا تخيلاً ملائماً يساعد على كشف (أو سبر) وتحديد ما الذي يجلب إلى القراءة نصّاً محدداً « على وجه الخصوص » . وبعبارة أخرى ، فإن القارئ هو مجرد وظيفة للنصّ ذاته : فاعطاء توصيف شامل للنصّ هو في الواقع مثل إعطاء توصيف كامل لنوع القارئ المطلوب لفهم هذا النصّ تماماً .

والقارئ المثالي أو « السوبر - قارئ » الذي تطرحه البنيوية هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحدّدات الاجتماعية المقيّدة .

وهو كمفهوم يدين بالكثير لفكرة « الكفاءة » competence الألسنية التي جاء بها الألسني الأميركي نعوم تشومسكي ، والتي عني بها المقدرات الفطرية التي تتيح لنا التمتع بقواعد اللغة الأساسية . ولكن حتى ليفي شتراوس لا يستطيع قراءة النصوص بمثل هذه القدرة الإلهية . والحقيقة أنه قد تمت الإشارة إلى أن بداية انخراط ليفي شتراوس في البنيوية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأرائه السياسية المتعلقة بإعادة بناء فرنسا بعد الحرب ، وهي آراء ليس ثمة أي شيء مضمون إلهياً فيما يتعلق بها (١٣) . والبنيوية هي ، من بين أشياء أخرى ، محاولة أخرى من سلسلة محاولات مشؤومة قامت بها النظرية الأدبية لإحلال شيء آخر أكثر فاعلية محلّ الدين : وهو ، في هذه الحالة ، دين العلم الحديث . إلا أن البحث عن قراءة موضوعية صرف للأعمال الأدبية يطرح جهازاً إشكاليات عويصة . حيث يبدو من المستحيل اجتثاث عنصر التأويل ، أو الذاتية ، حتى من التحليل الموضوعي الأشدّ صرامة وعلى سبيل المثال ، كيف يحدد البنيوي أصلاً « الوحدات الدالة » المتنوعة في النص ؟ وكيف يقرر أن دليلاً محدّداً أو طقماً من الأدلة . يشكّل مثل هذه الوحدة الأساسية ، دون اللجوء إلى أطر افتراض ثقافي ترغب البنيوية في أشكالها الأشدّ تزمّناً بأن تتجاهله ؟ فتبعاً لباختين ، كل لغة موشاة بالتقييمات على نحو لا مفرّ منه ، ذلك أنها مسألة ممارسة اجتماعية . والكلمات لا تعيّن الموضوعات أو تشير إليها وحسب وإنما تنطوي أيضاً على مواقف منها : فالنبرة التي تقول بها « ناولني

(١٣) انظر سيمون كلارك ، أسس البنيوية ، (دريتون ، ١٩٨١) ، ص ٤٦ .

الجبنة « يمكن أن تدلّ على الطريقة التي تنظر بها إليّ » ، وإلى نفسك ، وإلى الجبنة والوضعية التي نحن فيها . والبنوية تعترف أن اللغة تتحرك في هذا البُعد « التضميني » ، ولكنها تجنل وتخاف من التضمينات الكاملة التي ينطوي عليها هذا الاعتراف . وهي تنزع إلى التنصل من التقييمات بالمعنى الواسع كأن تعتبر عملاً أدبياً محدداً جيداً ، أو رديئاً أو بين بين . وهي تفعل ذلك لأن هذا يبدو لها غير علمي ، ولأنها تعبت من الحذلقة الأدبية المحضّة . ولذا فليس ثمة سبب من حيث المبدأ يمنعك من أن تقضي حياتك بنيوياً يشتغل على تذكر الباص . فالعلم ذاته لا يقدم لك أي مفتاح لما يمكن أن يكون هاماً أو غير هام . والاحتشام المفرط الذي تبديه البنوية لدى تهريبها من أحكام القيمة ، شأنه شأن الاحتشام المفرط الذي يبديه علم النفس السلوكي ، بتحايشه الحيي ، والموارب ، والمعسول لأية لغة تصفع الانسان ، هو أكثر من مجرد واقعة تتعلق بمنهجيتها . إنه يشير إلى المدى الذي تشكل فيه البنوية نسخة طبق الأصل لنظرية مغتربة في الممارسة العلمية ، وهي نظرية مسيطرة بالقوة في المجتمع الرأسمالي الحديث .

إن الاستقبال الذي حظيت به البنوية في انجلترا هو بمثابة إيضاح لتمورط البنوية مع أهداف وإجراءات هذا المجتمع . فقد انقسم النقد الأدبي الانجليزي العُرفي بصدد البنوية الى معسكرين اثنين . فمن جهة أولى ، ثمة أولئك الذين يرون فيها نهاية الحضارة كما عرفناها . ومن جهة ثانية ، ثمة أولئك النقاد السابقين أو العُرفيين في جوهرهم الذين تسلقوا بدرجات مختلفة من الكرامة عربية الموسيقى التي كانت ، في باريس على الأقل ، قد اختفت أسفل الطريق منذ بعض الوقت . ويبدو أن نهاية

البنوية كحركة فكرية في أوروبا منذ سنوات عدة لا تنبيههم عن عزمهم :
لعل عقداً أو نحوه من السنين هو الفترة الزمنية اللازمة والمتعارف عليها
لانتقال الأفكار عبر القناة * . ويمكن القول إن هؤلاء النقاد يعملون
بمثابة موظفي حدود فكريين : فمهمتهم هي الوقوف عند دوفر بينما
يتم تفريغ حمولة الأفكار حديثة الطراز القادمة من باريس ، فيتفحصونها
بحراً عن الأجزاء والقطع التي تبدو متوافقة بهذا القدر أو ذاك مع
التقنيات النقدية التقليدية ، ويدفعون هذه السلع بلطف إلى الداخل
ويمنعون من دخول البلاد ما وصل معها من مواد قابلة للانفجار
(الماركسية ، الأنوثية ، الفرويدية) . وهكذا يُزوّد بترخيص للعمل أي
شيء لا يُحتمل أن يكون منفراً في ضواحي الطبقة الوسطى ؛ أما
الأفكار الأقل ثراءً فتُترزم وتُعاد في السفينة التالية . وبعض هذا النقد
حادث في الواقع ، وبارع ومفيد : يمثل تقدماً هاماً في انجلترا قياساً
بما كان موجوداً من قبل ، ويتكشف في أفضل ما فيه عن مغامرة
فكرية لم تبرز إلى العيان منذ أيام التمهيد . كما أن قراءاته الفردية
لنصوص غالباً ما تكون مُفحمة وصارمة على نحو بارز ، وغالباً
ما يتمّ جمع البنوية الفرنسية بطرائق قيمة مع مزيد من « الإشفاق »
الانجليزي على اللغة . أما ما يحتاج إلى تسليط الضوء عليه فهو تلك
الانتقائية المفرطة في مقارنة هذا النقد للبنوية ، الأمر الذي لا يتم الاعتراف
به دوماً .

إن هدف هذا الاستيراد الحكيم للمفاهيم البنوية هو الإبقاء
على النقد الأدبي شغلاً . فقد اتضح في فترة ما أن أفكاره ضعيفة وقاصرة
وأنة مفتقر إلى « المنظورات البعيدة » ، وأعمى على نحو شير حيال
النظريات الجديدة وحيال مكنوناته الخاصة على حد سواء . كما

(*) قناة بحر المانش ، الفاصلة بين فرنسا وانجلترا .

يمكن للجماعة الأوروبية المشتركة * مساعدة بريطانيا خارجياً في القضايا الاقتصادية ، فإن هذا ما يمكن للبنىوية أن تفعله في القضايا الفكرية . فالبنىوية تؤدي وظيفتها كنوع من الخطوة لمساعدة للأمم المتخلفة فكرياً ، فتزودها بالمعدات الثقيلة التي يمكن أن تنعش صناعاتها المحلية الضعيفة . وهي تعد بأن تضع المشروع الأكاديمي الأدبي برمته على أساس أكثر رسوخاً ، فتتيح له أن يتغلب على ما يدعى « أزمة العلوم الانسانية » . وهي تقدم جواباً جديداً على السؤال : ما هو هذا الذي نعلّمه / ندرسه ؟ فالجواب القديم — الأدب — ليس مُرضياً تماماً ، كما رأينا : فهو يشتمل ، بوجه ما ، على كثير من اللاتية . ولكن إن كان ما نعلّمه وندرسه ليس « أعمالاً أدبية » بالدرجة الأولى بل « النظام الأدبي » — النظام الكامل من السنن ، والأجناس والأعراف التي نحدد ونقول بواسطتها الأعمال الأدبية أصلاً — فسيبدو عندئذ أننا قد وجدنا موضوعاً للاستقصاء أكثر صلابة . ويمكن للنقد الأدبي أن يصبح نوعاً من الميثاق : أي لا يعود دوره بالدرجة الأولى هو الإدلاء بأقوال تأويلية أو تقييمية بل أن يخطر إلى الخلف ويتفحص منطق هذه الأقوال ، ويحلل ما نحن منهمكون به ، والسنن والنماذج التي نطبقها ، ومتى نطبقها . ولقد حاول جوناثان كولر أن يبين أن « التورط في دراسة الأدب لا يعني إنتاج تفسير آخر لمسرحية الملك لير وإنما تقديم فهم المرء للأعراف والعمليات في مؤسسة ، وفي صيغة خطاب » (١٤) . والبنىوية هي طريقة لصقل المؤسسة الأدبية ، تزودها بـ

(*) — EEC : European Economic Community .

(١٤) السمي خلف الأدلة (لندن ، ١٩٨١) ، ص ٥٠ .

raison d'être * أكثر احتراماً من تفجّر العواطف أمام مناظر الغروب .

بيد أن المهم قد لا يكون فهم المؤسسة وإنما تغييرها . ويبدو كولر وكأنه يفترض أن تفصلي الكيفية التي يعمل بها الخطاب الأدبي هو غاية بحد ذاته ، لا يحتاج إلى تبرير آخر ؛ في حين أنه ليس ثمة سبب للافتراض أن " أعراف وعمليات " المؤسسة ينبغي نقدها أقل من نقد تفجّر العواطف أمام مناظر الغروب . كما أن تحرّيتها دون مثل هذا الموقف النقدي سوف يعني حتماً تعزيز سلطة المؤسسة ذاتها . فكل هذه الأعراف والعمليات هي ، كما يحاول هذا الكتاب أن يبين ، التناجات الأيديولوجية لتاريخ محدد ، وطرائق متبلورة في الرؤية خلافية إلى أبعد حد (وليست مجرد رؤية « أدبية ») . ذلك أن أيديولوجيات اجتماعية كاملة قد تكون متضمنة في منهج نقدي حيادي في الظاهر ؛ وما لم تأخذ دراسة هذه المناهج هذا الأمر في حسابها ، فإن من غير المحتمل أن تؤدي إلى ما يتعدى الخنوع الدليل أمام المؤسسة ذاتها . ولقد أوضحت البيروية أن " ليس ثمة سنن بريئة ؛ ولكننا نضيف أيضاً أن ليس ثمة تناول بريء لهذه السنن كموضوع للدراسة . فما هو الهدف من فعل ذلك على أية حال ؟ وما هي المصالح التي يُحتَمَل أن يخدمها ؟ وهل يُحتَمَل أن يقدم لطلاب الأدب الانطباع الذي مفاده أن كتلة الأعراف والعمليات القائمة مشكوك بها جذرياً ، أم أنه سوف يعلن أنها تشكّل نوعاً من الحكمة التقنية الحيادية التي يحتاج أي طالب أدب إلى اكتسابها ؟ ما الذي يعنيه القارئ « الكُفء » ؟ وهل ثمة نوع واحد وحسب من الكفاءة وبمعايير من نقيس الكفاءة وما هي هذه المعايير ؟ ويمكن للمرء

(*) بالفرنسية في النص الأصلي : مبرر وجود .

أن يتخيّل تأويلاً لمّا أحأ باهراً لقصيدة يقدمه شخص مفقّر تماماً لأية « كفاءة أدبية » كما يتمّ تحديدّها عُرْفياً - شخص يقدم مثل هذه القراءة ليس باتّباع الإجراءات التأويلية المقبولة وإنما بالهزء بها وازدراءها . فليس ضرورياً أن تكون قراءة ما « غير كفؤة » لأنها تتجاهل صيغة عمل نقدية عُرْفية: وبمعنى آخر فإن سبب عدم الكفاءة في كثير من القراءات هو أنّها تتّبع مثل هذه الأعراف بايمانية شديدة والأصعب من ذلك هو تقييم « الكفاءة » حين ننظر إلى الطريقة التي يورّط فيها التأويل الأدبي قيمة ، وقناعات وافتراضات لا تقتصر على الميدان الأدبي . وإنه لردّيء ادّعاء الناقد الأدبي أنّه مستعدّ للتسامح حيال القناعات أما حيال الاجراءات التقنية فلا : ذلك أن الاثنين مرتبطان على نحو وثيق وإلى حدّ بعيد .

ويبدو أنّ بعض السجلات البنوية تزعم أنّ الناقد يحدد السنن « الملائمة » لفكّ مغاليق النصّ ومن ثم يطبّقها ، بحيث تتقارب سنن النصّ وسنن القارئ تدريجياً باتجاه معرفة واحدة . ومن المؤكّد أن هذا تصور ساذج جداً لما تنطوي عليه القراءة فعلياً . فلدى تطبيق سنّة على النصّ ، قد نجد أنّها تخضع لثنقيح وتحوّل خلال سيرورة القراءة ؛ وإذا ما استمرت قراءتنا مع هذه السنّة ذاتها ، نكتشف أنّها تنتج الآن نصّاً « مختلفاً » ، يعدلّ بدوره السنّة التي نقرؤه بها ، وهلمجرا . وهذه العملية الديالكتيكية هي لا نهائية من حيث المبدأ ؛ وإذا ما كان الأمر كذلك فانه يقوّض حينئذ أي افتراض مفاده أن مهمتنا تنتهي حالما نحدّد السنن الملائمة للنصّ . فالنصوص الأدبية « منتجة للسنن » و « متهلكة للسنن » فضلاً عن كونها « مثبّنة للسنن » : فقد تعلّمنا طرائق جديدة

في القراءة ، دون أن تكفي بمجرد تعزيز الطرائق التي تجهزنا بها. والقارىء « المثالي » أو « الكفاء » هو تصور سكوني: ينزع إلى كبت حقيقة أن كل أحكام « الكفاءة » نسبية ثقافياً ولإيديولوجياً ، وأن كل قراءة تشتمل على تحريك افتراضات خارج – أدبية ليست « الكفاءة » بينها إلا نموذجاً قاصراً على نحو سخيف .

ومفهوم الكفاءة مفهوم محدود حتى على المستوى التقني . فالقارىء الكفاء هو ذلك القارى الذي يستطيع أن يطبق على النص قواعد معينة ؛ ولكن ما هي قواعد تطبيق القواعد ؟ يبدو أن القاعدة تشير لنا إلى الطريق التي نمضي بها ، شأن الأصبغ السبابة ؛ لكن إصبعك لا « تشير » إلا ضمن تأويل معين أضعه لما تقوم به ، تأويل يقودني إلى النظر إلى الموضوع المشار إليه وليس إلى يدك . فالتأشير ليس نشاطاً أو فعالية « واضحة » ، ولا القواعد تحمل تطبيقاتها مثل سيماء في وجوها : فهي ليست « قواعد » أبداً حين تحدد بصورة متصلة الطريقة التي ينبغي أن نطبقها بها. ذلك أن اتباع قاعدة يشتمل على تأويل إبداعي ، ولا يكون سهلاً أبداً في غالبية الأحيان معرفة ما إذا كنت أطبق قاعدةً بالطريقة التي تطبقها بها ، أو حتى ما إذا كنا نطبق القاعدة ذاتها أصلاً . فالطريقة التي تطبق بها قاعدة ليست محرد شأن تقني : فهي مرتبطة بتأويلات للواقع واسعة وبالترامات وميول لا يمكن ردّها أو اختزالها إلى خضوع لقاعدة ما. فقد تكون القاعدة أن نتبع التوازيات في القصيدة ، ولكن ما الذي ينبغي أن نعتبره بمثابة توازي ؟ وإن لم توافق على ما اعتبره توازياً ، فأنك لن تحرق أية قاعدة : وأنا لا أستطيع فرض رأيي إلا بالجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية ، قائلاً : « هذا ما نعينه بالتوازي » . وإذا ما سألت لماذا

ينبغي أن تتبع هذه القاعدة المحددة أصلاً ، فليس لديّ سوء اللجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية مرة أخرى والقول : « هذا ما نفعله » . والذي يمكنك دوماً أن تردّ عليه : « حسن ، افعلوا شيئاً آخر إذا » . واللجوء إلى القواعد التي تحدد الكفاءة لن يتيح لي الردّ عليك ، ولا اللجوء إلى النصّ : فثمة آلاف الأشياء التي يمكن للمرء أن يفعلها مع نصّ . وهذا لا يعني أن تكون « فوضوياً » : فالفوضوي ، بالمعنى الشعبي الفضايف لهذه الكلمة ، ليس من يخرق القواعد وإنما من يجعل من خرق القواعد هدفاً وقاعدة. أما أنت فتتحدى وحسب ما تفعله المؤسسة الأدبية ، وبالرغم من أنني قد أردّ على هذا التحدي وأدفعه انطلاقاً من أسس عديدة ، إلا أنني لا أستطيع ذلك أبداً باللجوء إلى « الكفاءة » ، التي هي عينها موضع السؤال . والبيوية قد تتفحص الممارسة القائمة وقد تتهمها ؛ ولكن ما هو ردّها على أولئك الذين بقواون : « افعلوا شيئاً آخر » ؟

• • •

ما بعد الفينونة

يحاول موسور أن يبين ، كما يذكر القارئ ، أن المعنى في الالة هو مجرد مسألة اختلاف . فالدليل « cat » هو « cat » لأنه ليس « cap » أو « bat » . ولكن إلى أي حد يمكن لنا أن ندفع سيرورة الاختلاف هذه ؟ ذلك أن « cat » هو أيضاً ما هو عليه لأنه ليس « cad » أو « mat » ، و « mat » هو ما هو لأنه ليس « map » أو « hat » . فأين يُفترض بالمرء أن يتوقف ؟ يبدو أن من الممكن متابعة هذه السيرورة من الاختلاف في اللغة والدوران فيها إلى مالا نهاية : وإذا ما كان الأمر كذلك ، فما الذي سيحل بفكرة موسور التي مفادها أن اللغة تشكل نظاماً راسخاً ، مغلقاً ؟ فحين يكون كل دليل هو ما هو لأنه ليس أيّاً من الأدلة الأخرى ، فإن كل دليل يبدو مُشككاً من نسيج من الاختلافات التي يمكن ألا تنتهي . ولذا يبدو تعريف دليل ما عملاً يتطلب من البراعة والدقة أكثر بكثير مما يظن المرء . إن لسان موسور يقترح بنية للمعنى ذات حدود ؛ ولكن أين ينبغي أن نرسم الحد في اللغة ؟

ويمكن التعبير عن إشارة موسور إلى الطبيعة الاختلافية للمعنى بطريقة أخرى والقول إن المعنى هو دوماً نتيجة انفصال أو «تمفصل» articulation

الأدلة . فالدال « boat » يعطينا المفهوم أو المدلول « boat » لأنه يفصل ذاته عن الدال « moat » . أي أن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالتين . ولكنه أيضاً نتاج الاختلاف بين عدد كبير من الدالات الأخرى: « coat » ، « boar » ، « bolt » وهلمجرا . وهذا يضع تحت طائلة الشك رؤية سومور للدليل بوصفه واحدة متناسقة مُحْكَمَة بين دالّ واحد ومدلول واحد . ذلك أن المدلول « boat » هو في الواقع نتاج تفاعل دالات معتد ، ليس له أية نقطة نهاية واضحة . والمعنى يغزله لعب الدالات الذي قد يكون بلا نهاية ، وليس مفهوماً مشدوداً بأحكام إلى ذيل دالّ محدد. والدالّ لا يمنحنا مدلولاً مباشراً، كما تمنحنا المرأة صورة : فليس ثمة طقم متناسق واحد لواحد من التوافقات بين مستوى الدالات ومستوى المدلولات في لغة . والأعقد من ذلك بعد ، أنه ليس ثمة تمييز ثابت بين الدالات والمدلولات . وإذا ما أردت معرفة معنى (أو مدلول) دالّ ما ، يمكنك أن تستخرجه من المعجم ؛ ولكن كل ما ستجده لن يكون سوى مزيد من الدالات ، والتي يمكنك أن تستخرج مدلولاتها بدورها هي الأخرى ، وهلمجرا . فالسيرورة التي نناقشها هنا ليست لا نهائية وحسب بل ودائرية نوعاً ما أيضاً : ذلك أن الدالات تواصل التحول إلى مدلولات وبالعكس ، ولكن يمكنك أبداً أن تصل إلى مدلول نهائي لا يكون دالاً بحد ذاته . وإذا ما كانت البنيوية قد فصلت الدليل عن المرجع ، فإن هذا النوع من التفكير — والذي عالمه ما يُعرّف باسم « ما بعد البنيوية » post — structuralism — يمضي خطوة أبعد : فيفصل الدالّ عن المدلول .

وبعبارة أخرى ، إن المعنى ليس حاضراً مباشرةً في دليل . فيما أن معنى دليل ما هو أمر يتعلق بما ليس هو هذا الدليل ، فإن معناه يكون دوماً غائباً عنه هو أيضاً بوجه من الوجوه . وإذا رغبتُمْ ، فإن المعنى يكون مبعثراً أو منتشرأ على طول السلسلة الكاملة من الدالات : فلا يمكن تسميره بسهولة ، وليس حاضراً أبداً بكامل حضوره في أي دليل وحيد ، وإنما هو بالأحرى نوع من التخرج المتواصل بين الحضور والغياب معاً . وقراءة نصّ ما هي أقرب إلى تتبع سيرورة التخرج المتواصلة هذه منها إلى تعداد الخزانات في عقد . وثمة وجه آخر أيضاً لا نستطيع أبداً أن نحكي فيه قبضتنا تماماً على المعنى ، وهو ينبع من واقعة أن اللغة سيرورة زمنية . فعندما أقرأ جملة ، يظل معناها مرْتقبأ نوعاً ما على الدوام ، شيئاً ما مؤجلاً ومُنْتَظراً : دالّ يسألني لآخر ، وذلك لآخر ، والمعاني الباكورة تعدّها المعاني اللاحقة ، وبالرغم من أن الجملة قد تنتهي فإن سيرورة اللغة ذاتها لا تنتهي . وثمة دوماً مزيد من المعنى meaning حيث أتى المعنى الأول . ولا يمكن أن أقبض على معنى sense الجملة بمجرد التكديس الميكانيكي لكلمة فوق أخرى : فلكي تؤلّف الكلمات معنى ما متماسكاً نسبياً بأية حال من الأحوال ، لا بد لكل منها ، لنقل ، أن تحتوي على أثر الكلمات التي سبقتها ، وأن تبقى عرضةً لأثر الكلمات التي تليها . فكل دليل في سلسلة المعنى مُتَّخَذٌش بصورة ما أو متبادل التأثير مع كل الأدلة الأخرى ، بحيث يشكّل نسيجاً معقدأ لا يَسْتَنَفِدُ أبداً ، ولذا فإن ما من دليل « نقي » أو « ممتلئ بالمعنى » تماماً . وفي الوقت الذي يتشكّل فيه هذا النسيج ، يمكن لي أن أكتشف في كل دليل ، ولو بصورة لا واعية ، آثار

الكلمات الأخرى التي أقصاها لكي يكون ذاته . إن الدليل « cat » لا يكون ما هو عليه إلا بردة خطر « cap » و « bat » ، لكن هذه الأدلة الممكنة الأخرى تظل ملازمة له ، لأنها داخلة فعلاً في تكوين هويته .

يمكن القول إذًا إن المعنى لا يتطابق مع ذاته أبداً . فهو نتاج سيرورة انفصال أو تفصل ، نتاج أدلة ليست ذاتها إلا لأنها ليست غيرها . وهو أيضاً شيء ما مُرتَقَب ، ومُؤَجَّل ، ومُنْتَظَر . وثمه وجه آخر لا يكون فيه المعنى متطابقاً مع ذاته أبداً هو أن الأدلة ينبغي أن تكون دوماً قابلة للتكرار أو لإعادة الانتاج . ولذا ينبغي ألا نسمي « الدليل » « sign » علامة mark لأن العلامة لا تحدث إلا مرة واحدة . وهكذا تكون واقعة أن الدليل يمكن إعادة إنتاجه جزءاً من هويته ؛ ولكنها أيضاً ما يفصل هويته ويقسمها ، إذ يمكن دوماً إعادة إنتاجه في سياق مختلف يغير معناه . ومن الصعب معرفة ما يعنيه دليل « في الأصل » ، وكيف كان سياقه « الأصلي » : فنحن نصادفه في وضعيات مختلفة كثيرة ، وبالرغم من أنه يجب أن يحافظ على استمرارية معينة عبر تلك الوضعيات لكي يمكن تعريفه كدليل ، إلا أنه لا يكون هو ذاته بصورة مطلقة أبداً ، ولا يتطابق مع ذاته تماماً لأن سياقه مختلف دوماً . إن « cat » قد تعني مخاوفاً مزعجاً بأربع قوائم ، أو شخصاً خبيثاً ، أو سوطاً بأشوطة ، أو أميركياً ، أو عارضة أفقية لدفع مرساة السفينة ، أو منصباً بست قوائم ، أو عصا قصيرة مستدقة الطرف ، وهلمجرا . ولكنه حتى عندما لا يعني سوى حيواناً بأربع قوائم ، فإن هذا المعنى ان يبقى هو ذاته من سياق إلى سياق : فالمدلول سيتبدل بتبدل سلاسل الدالات المتنوعة التي يشبكها ويعقدها .

وفحوى كل هذا هو أن اللغة شأن أقل رسوخاً بكثير مما اعتبره
البنويون الكلاسيكيون . وبدلاً من كونها بنية محددة جيداً وواضحة
التخوم تشتمل على وحدات متناظرة من الدالات والمدلولات ، فإنها
تبدأ الآن بالظهور مثل قماش يمتد إلى مالا نهاية حيث تتبادل العناصر
وتدور على نحو متواصل ، وحيث ما من عنصر يكون محددًا بصورة
مطلقة وما من شيء إلا وهو واقع في شرك كل الأشياء الأخرى وحامل
لآثارها . وإذا ما كان الأمر كذلك ، فإنه يكفي لإنزال ضربة قاصمة
بنظريات تقليدية معينة في المعنى . ذلك أن وظيفة الأدلة ، عند هذه
النظريات ، هي أن تعكس تجارب أو موضوعات داخلية في العالم
الواقعي ، أو أن « تُظهر » أفكار ومشاعر المرء أو أن تصف الواقع
كما هو . ولقد رأينا آنفاً بعض إشكاليات فكرة « التمثيل » — re-
presentation هذه في مناقشتنا السابقة للبنىوية، بيد أن صعوبات أشدّ تنبثق
الآن . ففي النظرية التي أوجزتها للتو ، ما من شيء أبداً يكون حاضراً
تماماً في الأدلة : ولإني لو اهتم إذ أعتمد أن بمقدوري أن أكون حاضراً
تماماً بالنسبة لك فيما أقوله أو أكتبه ، ذلك أن استخدام الأدلة يستتبع
كنتيجة لا بد منها أن معناني هو على الدوام مبعثر نوعاً ما ، ومنقسم
وغير متطابق مع ذاته . وليس معناني وحسب ، بل أنا أيضاً : فبما أن
اللغة هي شيء يشككاني ، وليست مجرد أداة متاحة أستخدمها ، فإن الفكرة
التي مفادها أنني كيان راسخ موحد لابد أن تكون تخيلاً أيضاً برمتها .
ولا يقتصر الأمر على أنني لا أستطيع أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة
لك ، وإنما يتعداه إلى عجزني الدائم عن أكون حاضراً تماماً بالنسبة
لنفسي أيضاً . فإنا لا نستغني عن استخدام الأدلة عندما اتأمل أفكارني

أو أفتش في دخيلى ، وهذا يعني أنني لن أختبر أبداً أي « تواصل كامل » مع نفسي . لكن ذلك لا يعني أن وسط اللغة المتصدع والمنشق يشو ويكسر قدرتي على امتلاك معنى ، أو قصد أو تجربة نقية صافية : لاذ ليس بتقديري أبداً أن أمتلك معنى ، أو تجربة نقية صافية ما دامت اللغة هي الهواء الحقيقي الذي أتنفسه .

إن إحدى الطرائق التي قد أقنع بها نفسي بأن امتلاك المعنى أمر ممكن هي الإصغاء إلى صوتي الخاص حين أتكلّم ، الأمر الذي لا لا يحصل بكتابة أفكارى على الورق . ففي فعل الكلام أبدو « متوافقاً » مع نفسي على نحو يختلف تماماً عما يحدث حين أكتب . فكلماتي المفوظة تبدو حاضرة مباشرة في وعيي ، ويصبح صوتي وسطها أو أو بيئتها العفوية الصميمية . أما في الكتابة ، بالمقابل ، فإن معانيّ تهدد بأن تفرّ من سيطرتي عابها وتحكّمي بها : ذلك أنني أعهد بأفكارى إلى وسيط الطباعة المتجرّد عما هو شخصي ، وبما أن للنص المطبوع وجوداً مادياً متيناً فإن من الممكن دوماً نشره ، وإعادة إنتاجه ، واقتباسه ، واستعماله بطرائق لم أتنبأ بها أو أقصدها . ويبدو أن الكتابة تسابني كينونتي : فهي صيغة غير مباشرة للاتصال ، وتدوين آلي شاحب للكلام ، ولذا فهي دوماً بعيدة عن وعيي . وهذا هو السبب في أن التقليد الفلسفي الغربي ، من أفلاطون إلى ليفي شتراوس ، قد حطّ من قدر الكتابة بوصفها شكلاً ميتاً ومغترباً من التعبير ، بينما كان دائم الاحتفاء بالصوت الحي . وتكمن خلف هذا التحيز نظرة محدّدة إلى « الانسان » مفادها أنه قادر عفويّاً على خلق معانيه الخاصة والتعبير عنها ، وعلى امتلاك نفسه تماماً ، والسيطرة على اللغة بوصفها وسطاً شفافاً يمكن التوصل من خلاله

إلى كينونته الأعمق . وما تخفق هذه النظرية في رؤيته هو أن « الصوت الحي » مادي تماماً في الحقيقة شأنه شأن الطاعة ، وأنه ما دامت الأدلة الملفوظة ، شأنها شأن الأدلة المكتوبة ، لا تعمل إلا من خلال سيرورة اختلاف وانفصال ، فإن من الممكن القول إن الكلام هو شكل من الكتابة وأن الكتابة هي شكل غير مباشر من الكلام .

وكما كانت الفلسفة الغربية « صوتية التمركز » phonocentric ، متمركزة على « الصوت الحي » وشديدة الارتباب بالتدوين ، فقد كانت أيضاً وبمعنى عريض « منطقية التمركز » logocentric ، مستسلمة لاعتقاد أو إيمان « كلمة » مطلقة ، أو حضور ، أو جوهر ، أو حقيقة أو واقع يعمل كأساس لكل تفكيرنا ، ولعتنا وتجربتنا . فهي توافقة إلى الدليل الذي يضفي معنى على كل الأدلة الأخرى — الدال « المتعالي » — وإلى المعنى الراسخ ، والعيذ عن الشبهة الذي يمكن رؤية أن كل أدلتنا الأخرى تشير إليه (المداول « المتعالي ») . ومن حين لآخر كان يندفع عدد ضخم من المرشحين لهذا الدور — الله ، المثال ، روح العالم ، الذات ، الجوهر ، المادة وهلمجرا . وبما أن كلاً هذه المفاهيم يأمل أن يؤسس كامل نظام فكرنا ولغتنا ، فلا بد أن يكون هو ذاته فوق هذا النظام ، غير مؤوَّخَط بحركة ولعب اختلافاته الألسنية . ولا بد أن يكون خارج اللغات الفعلية التي يحاول أن يحكمها ويرسيها : لا بد أن يكون أمام هذه الخطابات ومتقدماً عليها ، وموجوداً قبل وجودها . لا بد أن يكون معنى ، ولكنه معنى يختلف عن أي معنى آخر في أنه ليس مجرد نتاج لحركة الاختلاف . ولا بد بالأحرى أن يبرز بوصفه معنى المعاني ، والمحور أو نقطة الارتكاز لنظام فكري كامل ، والدليل الذي تدور حوله كل الأدلة الأخرى وتعكسه باذعان .

لكن أي معنى متعالٍ على هذا النحو هو تخييل fiction - وإن
يكن تخييلاً ضرورياً . وهذه هي إحدى النتائج المنطقية التي تتوصل إليها
نظرية اللغة التي أوجزتها . فليس ثمة مفهوم غير متورط في لعب
التدليل ذي النهاية المفتوحة ، أو غير موخّط بآثار شظايا الأفكار
الأخرى . وحقيقة الأمر هي أن إيديولوجيات معينة ترفع معاني معينة ،
خارج لعب الدالات هذا ، إلى موقع متميّز ، أو تجعلها مراكز تضطر
المعاني الأخرى لأن تدور حولها . ومثال على ذلك ، في مجتمعنا ،
الحرية ، العائلة ، الديمقراطية ، الاستقلال ، السلطة ، النظام وهلمجرا .
ففي بعض الأحيان تُرى هذه المعاني بمثابة الأصل لكل المعاني الأخرى ،
والمصدر الذي تنبع منه ، إلا أن هذه الطريقة في التفكير ، وكما رأينا ،
هي طريقة غريبة ، فلكي يكون هذا المعنى ممكناً بأيّة حال من الأحوال
لابدّ للأدلة الأخرى أن تكون موجودة من قبل . ومن الصعب أن نفكر
بأصل دون حاجة للرجوع إلى ما ورائه . وفي أحيان أخرى قد تبدو هذه
المعاني ليس بمثابة الأصل وإنما بمثابة الهدف ، الذي تسير كل المعاني
الأخرى أو ينبغي أن تسير نحوه بثبات . وليست « الغائية » Teleology
أي التفكير في الحياة ، واللغة والتاريخ تبعاً لتوجهها نحو غاية Telos
أو هدف ، ليست سوى طريقة لترتيب وتصنيف المعاني في تراتبية
من الدلالة ، مما يخلق بينها نظاماً order قائماً على غرض صميمي .
لكن هذه النظرة إلى التاريخ أو اللغة بوصفهما تطوراً خطياً بسيطاً هي
نظرة تُغْفِلُ تعقيد الأدلة الشبيهة بالقماش الذي وصفته آنفاً ، أي حركة
اللغة في سيرواراتها الفعلية ، حركة التقدم والتراجع ، والحضور
والغياب ، والبروز والتّخفي . وهذا التعقيد الشبيه بالقماش هو ، في
الحقيقة ، ما تدلّ عليه ما بعد البنيوية بكلمة « نص » .

إن جاك ديريدا ، الفيلسوف الفرنسي الذي عرضت وجهات نظره في الصفحات القليلة السابقة ، يَصِمُّ بأنه نظام مينايزيقي كل نظام فكري معتمد على أساس لا تمكن مهاجمته ، أو على مبدأ أول أو قاعدة لا يمكن التشكيك بصحتها ويمكن أن يُبنى عليها تراتبية كاملة للمعاني . ولكنه يعتقد أننا لا نستطيع التخلص من الحافز إلى صياغة وتلفيق مثل هذه المبادئ الأولى ، فهذا الدافع مخفي عميقاً في تاريخنا ، ولا نستطيع — إلى الآن على الأقل — اجتثائه أو تجاهله . بل إن ديريدا يرى أن عمله الخاص « ملوث » بصورة لا مفر منها يمثل هذا « التفكير » الميتافيزيقي ، بذات القدر الذي يكافح به للإفلات منه وتفاديه. ولكنك إذا ما تفحصت هذه المبادئ الأولى بدقة ، يمكنك أن ترى أن من الممكن دوماً « تفكيكها » : أي يمكن تبين أنها نتائج نظام محدد للمعنى ، وليست شيئاً يسنده ويدعمه من الخارج . فالمبادئ الأولى من هذا النوع تُعرَّفُ عادة من خلال ما تقصيه : فهي جزء من ذلك الضرب من « التقابل الثنائي » binary oppositions العزيز على البنيوية . وهكذا ، فإن الرجل ، في مجتمع هيمنة ذكرية ، هو المبدأ المؤسس والمرأة هي المقابل المُقصَى ، وما دام هذا التمييز راسخاً فإن النظام برمته يمكن أن يقوم بوظيفته على نحو فعال . أما « التشكيك » Deconstruction فهو الاسم الذي يُطلق على العملية النقدية التي يمكن بواسطتها تقويض هذه التقابلات جزئياً ، أو إظهار أنها تقوّض بعضها بعضاً جزئياً في سياق المعنى النصّي . فالمرأة هي مقابل الرجل ، أو « آخر » الرجل : إنها لا — رجل ، أو رجل ناقص ، تُخصّص بقيمة سلبية أساسية بالعلاقة مع المبدأ الأول الرجولي. بيد أن الرجل أيضاً ليس ما هو عليه إلا بفضل

إيصاف متواصل للباب في وجه هـذا الآخر أو المقابل ، فيعرف نفسه في نقيضها antithesis ، ولذا فان هويته برمتها مهددة وواقعة في شرك ما يسعى من خلاله إلى تأكيد وجوده الفريد والمستقل. فالمرأة ليست مجرد آخر بمعنى أنها أبعد من إدراك أو فهم الرجل ، وإنما هي آخر متعلق به صميمياً بوصفها الصورة لما ليس هو ، ولذا فهي بمثابة تذكرة جوهرية بما هو عليه . وهكذا يحتاج الرجل هذا الآخر حتى وهو يرفسه ، ويضطر لأن يمنح هوية إيجابية ما يعتبره بمثابة لا شيء. ليس لأن كينونته الخاصة معتمدة بصورة طفيلية على المرأة ، وعلى إقصائها وإخضاعها وحسب ، وإنما لأن أحد الأسباب التي تجعل هذا الإقصاء ضرورياً هو أن المرأة في النهاية قد لا تكون آخر بما يكفي تماماً. ولعلها تقف بمثابة دليل على شيء ما في الرجل نفسه ويحتاج لأن يكتبته ، وينفيه بعيداً عن كينونته الخاصة ويطرده إلى منطقة غريبة آمنة بعيدة عن حدوده المعروفة . ولعل ما هو خارج هو داخل أيضاً بصورة ما ، وما هو غريب هو حميمي — ولذا فان الرجل بحاجة إلى حراسة الحاجز المطلق بين المجالين بكل الحذر والاحتراص الذي يبديه ، لأن هذا الحاجز معرض للانتهاك دوماً ، ولطالما انتهك في السابق ، فهو أقل إطلاقية مما يبدو عليه .

وينبغي القول إن التفكيك قد توصل إلى أن التقابلات الثنائية التي تنزع البنيوية إلى العمل بها تمثل طريقة في الرؤية نمطية بالنسبة للإيديولوجيات . حيث يروق للإيديولوجيات أن ترسم حدوداً صارمة بين المقبول واللا مقبول ، والذات واللا — ذات ، والحقيقة والزيف ، والمعنى واللا معنى ، والعقل والجنون ، والمركز والهامش ، والسطح والعمق. وكما قلت ، فان هذا التفكير الميتافيزيقي لا يمكن التملص منه بسهولة : فنحن لا نستطيع أن نغلف أنفسنا بمنجنيق إلى ميدان فوق ميتافيزيقي ultra — metaphysical بعيداً عن هذه العادة الثنائية

في التفكير . ولكننا قد نبدأ من خلال طريقة معينة في العمل على النصوص - سواء أكانت « أدبية » أم « فلسفية » - بحلّ هذه التقابلات قليلاً ، وإيضاح كيف أن النقيض يشكّل خفيةً جزءاً لا يتجزأ من الآخر . إن البنيوية تكون راضية إذا ما استطاعت تقطيع نصّ ما إلى تقابلات ثنائية (أعلى / أدنى ، نور / ظلام ، طبيعة / ثقافة وهلمجرا) وإظهار منطق اشتغال هذه التقابلات . أما التفكيك فيحاول أن يبين أن هذه التقابلات ، ولكي ترسخ ذاتها ، تبدي في بعض الأحيان ميلاً إلى حرف وتدمير ذاتها ، أو تحتاج لأن تنفي إلى هوامش النصّ تفاصيل صغيرة معينة يمكن إعادتها إلى المتن وجعلها تُنزل البلاء بتلك التقابلات . وعادةً ديريديا الخاصة في القراءة هي الوقوف على قطعة في العمل تبدو هامشية في الظاهر -- حاشية ، أو مصطلح أو صورة صغيرين متكررين ، أو تلميح عابر - والتشبّث بالعمل من خلالها حتى الوصول بها إلى حدّ التهديد بتعرية التقابلات التي تحكم النصّ ككل . ويمكن القول إن تكتيك النقد التفكيكي يقوم على إظهار أن النصوص تضع أنظمتها المنطقية الحاكمة في مأزق ؛ وهو يُظهر ذلك من خلال التركيز على النقاط « الأعراضية » symptomatic ، وعلى الأبوريات « أو معضلات المعنى ومازقه ، حيث تضطرب النصوص ، وتهتزّ وتهدد بأن تناقض ذاتها .

وليس هذا مجرد رصد تجريبي لأنواع معينة من الكتابة : وإنما هو طرح proposition شمولي بصدد طبيعة الكتابة ذاتها . ففي حال كانت نظرية التلليل التي بدأت بها هذا الفصل صائبةً فإن ثمة

(*) الأبوريا ، Aporia ، أو الإحراج والمعضلة ، هي في الفلسفة اليونانية مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض ما في الموضوع نفسه أو في التصور الخاص به . وأبوريات زينون الإيلي مشهورة في هذا العدد . وقد اكتسب هذا المصطلح معنى فلسفياً في أعمال أفلاطون وأرسطو . فقد عرف أرسطو: المصطلح بأنه « تكافؤ بين استعدادات متضادة » ، والنقائض عند كانط وثيقة الصلة بالإشكالية .

شيء ما في الكتابة ذاتها يتملّص في النهاية من كل نظام أو منطق .
ثمة ترجرج متواصل ، وإراقة ونشر للمعنى - أو ما يدعوه ديريديا
« تناثراً » dissemination - لا يمكن احتواؤه بسهولة في مقولات
بنية النصّ ، أو ضمن مقولات المقاربة النقدية العرفية . فالكتابة ، شأن
أية سيرورة من سيرورات اللغة ، تعمل من خلال الاختلاف ؛ لكن
الاختلاف بحد ذاته ليس واحداً من المفاهيم ، أو شيئاً يمكن تفكيره .
وقد « يظهر » لنا نصّ ما شيئاً عن طبيعة المعنى والتدليل لا يمكنه أن
يصوغه كطرح أو قضية . وبالنسبة لديريديا ، كسل لغة تبدي هذا
« الفائض » عن المعنى الأصلي ، تهدد دوماً بأن تتخطى وتفتر من المعنى
sen e الذي يحاول أن يحتويها . والخطاب « الأدبي » هو المكان الذي
يتضح فيه ذلك أشد الوضوح ، ولكننا قد نجدّه أيضاً في كل كتابة
أخرى ؛ فالتفكيك يرفض التقابل أدبي / لا أدبي مثلما يرفض كل
تمييز مطلق . وهكذا يشكّل مفهوم الكتابة تحدياً لفكرة البنية ذاتها :
ذلك أن البنية تفترض على الدوام وجود مركز ، ومبدأ ثابت ، وتراتبية
معانٍ وأساس صلب ، وهذه الأفكار بالضبط هي ما يضعه اختلاف
الكتابة وإرجاؤها * المتواصلان تحت طائلة الشك . وبعبارة أخرى .
لقد انتقلنا من عهد البنيوية إلى حكم ما بعد البنيوية ، وهي أسلوب في
التفكير يضمّ عمليات ديريديا التفكيكية ، وأعمال المؤرّخ الفرنسي
ميشيل فوكو ، وكتابات المحال النفساني جاك لاكان والفيلسوفة
والناقدة الأنوثية جوليا كريستيفا . ولن أناقش أعمال فوكو صراحةً
في هذا الكتاب ؛ بيد أن خاتمتي ليست ممكنة دون ذلك ، فتأثير أعماله
في الخاتمة نافذ وعام .

(*) ثمة لب على الألفاظ هنا بين differ (يختلف) و defer (يرجى) .

يمكن لنا رسم الخطوط العريضة للتطور السابق من خلال النظر
 بإيجاز إلى أعمال الناقد الفرنسي رولان بارت . ففي أعمال باكورة مثل
 أساطير (١٩٥٧) ، وحول راسين (١٩٦٣) ، وعناصر علم الأدلة
 (١٩٦٤) ونظام الموضة (١٩٦٧) ، كان بارت بنويّاً رفيعاً ، وقام
 بتحليل الأنظمة الدالة للأزياء ، والتعرّي ، والمأساة الراسينية وشرائع
 اللحم ورقائق البطاطاء بحماس لا يكلّ . وفي عام ١٩٦٦ ، كتب على
 الطريقة الجاكوبسونية — الليفي شتراوسية مقالة هامة بعنوان « مدخل إلى
 التحليل البنيوي للسرد » ، حيث عمل على تحليل بنية السرد إلى وحدات
 مميزة ، ووظائف و « إشارات » indices (مؤشرات على سيكولوجيا
 الشخصية ، وعلى « الجو » وهامجرا) . وبالرغم من أن هذه الوحدات
 تتبع بعضها بعضاً على نحو متتالٍ في السرد ذاته ، فإن مهمة الناقد هي
 أن يصنّفها في إطار تفسيري سكوني ولا زمني . إلا أن بنيوية بارت ،
 حتى في هذه المرحلة الباكورة نسبياً ، كانت ممزوجة بنظريات أخرى —
 آثار من علم الظاهرات في Michelet par lui-même (١٩٥٤) ،
 ومن التحليل النفسي في حول راسين — و متميزة قبل كل شيء بأسلوبه
 الأدبي ، هذا الأسلوب الثري الأثيق ، اللعوب ، والمتسم باستعمال
 الجديد من الألفاظ والذي يدلّ على نوع من « تجاوز » الكتابة لصرامة
 البحث البنيوي : فالكتابة عند بارت حيّز حرية حيث يمكنه أن يلهو ،
 متحرراً من طغيان المعنى . وهو يصل في عمله ساد ، فورييه ، لويولا

(*) من بين أعمال بارت : « من أجل علم نفس اجتماعي لتفدية المعاصرة » (١٩٦١)
 « الأزرق لون موضة هذه السنة : ملاحظة حول البحث عن الوحدات الدالة في أزياء الموضة »
 (١٩٦٠) .

(١٩٧١) إلى مزج شائق للبنىوية الباكورة واللعب الإيروسي اللاحق ، حيث يرى في كتابة ساد تبديلاً منتظماً ومتواصلاً للمواقع الإيروسية . واللغة هي ثيمة بارت من البداية إلى النهاية ، وخاصة التبصّر السوسوري الذي مفاده أن الدليل هو دوماً مسألة عُرُف تاريخي وثقافي . والدليل « الصحي » ، بالنسبة لبارت ، هو الدليل الذي يشدّ الانتباه إلى اعتباطيته الخاصة — أي لا يحاول أن يموّه ذاته أو أن يظهر وكأنه « طبيعي » بل يبدي شيئاً من حالته النسبية ، والاصطناعية ، في ذات الوقت الذي ينقل فيه معنى . والدافع خالف هذا الاعتقاد في أعمال بارت الباكورة هو دافع سياسي: فالأدلة التي تتحلل الصفة الطبيعية وتقدّم ذاتها بوصفها الطريقة المقنعة الوحيدة لرؤية العالم ، هي لهذا السبب بالضبط سلطوية وإيديولوجية . ذلك أن إحدى وظائف الإيديولوجيا هي « تطبيع » naturalize الواقع الاجتماعي ، وجعله يبدو بريئاً وغير قابل للتغيّر شأن الطبيعة ذاتها . كما تسعى الإيديولوجيا إلى تحويل الثقافة إلى طبيعة ، والدليل « الطبيعي » هو واحد من أساحتها . وهكذا فإن تحية العلم ، أو الإقرار بأن الديمقراطية الغربية تمثل المعنى الحقيقي لكلمة « الحرية » ، تصبح الاستجابات الأشدّ وضوحاً وعفوية في العالم . والإيديولوجيا ، بهذا المعنى ، هي نوع من الميثولوجيا المعاصرة ، وميداناً طهر ذاته من الالتباس واحتمال التغيّر .

ويرى بارت أن ثمة لإيديولوجيا أدبية تتوافق وتنسجم مع هذا « الموقف الطبيعي » ، واسمها هو الواقعية . فالأدب الواقعي يتزع إلى إخفاء ما تنسم به اللغة من طبيعة نسبية ومبنية اجتماعياً : فهو يساعد في تثبيت التحيز الذي مفاده أن ثمة شكلاً من اللغة « الاعتيادية » طبيعياً

نوعاً ما . وأن هذه اللغة الطبيعية تقدم لنا الواقع « كما هو » : فهي لا تشوّهه وتحوّله إلى أشكال ذاتية - مثل الرومانسية أو الرمزية - وإنما تمثّل لنا العالم كما هو في معرفة الرب ذاته . وهكذا يكفّ الدليل عن كونه كياناً قابلاً للتغيّر ومشروطاً بالقواعد التي لنظام أدلة محدد وقابل للتغير : ويصبح نافذة شفافة على الموضوع ، أو على العقل . كما يصبح حيادياً تماماً ولا لون له في حدّ ذاته : عماله الوحيد هو أن يمثّل لشيء ما آخر ، وأن يكون حمالةً لمعنى مفهوم بذاته وعلى نحو مستقل تماماً ، فلا يتداخل مع ما يتوسطه إلا بأقل قدر ممكن . وثمة شعور ، في ايديولوجيا الواقعية أو التمثيل ، بأن الكلمات ترتبط بأفكارها أو موضوعاتها بطرائق مباشرة وغير قابلة للنقض في جوهرها : فتصبح الكلمة هي الطريقة الملائمة الوحيدة لرؤية هذا الموضوع أو التعبير عن هذه الفكرة .

ولذا ، فإن الدليل الواقعي أو التمثيلي هو بالنسبة لبارت غير صحيّ في جوهره . فهو يطمس حالته الخاصة كدليل ، لكي يعزز الوهم الذي مفاده أننا ندرك الواقع دون تدخّله . وذلك لأن الدليل بوصفه « انعكاساً » أو « تعبيراً » أو « تمثيلاً » ينكر الطابع الانتاجي للغة : حيث يكتب واقعة أننا لا نملك « علماً » إلا لأننا نملك لغة تدلّ عليه ، وأن ما نعتبره « واقعياً » مقيدٌ إلى ما نحيا ضمنه من بنى التدليل المتبدلة . أما دليل بارت « المضاعف » - أي الدليل الذي يوهي إلى وجوده المادي الخاص في ذات الوقت الذي ينقل فيه معنى - فهو حفيد لغة الشكلايين والبنويين التشكيكيين « المُغرّبة » ، حفيد الكلمة « الشعرية » الجاكوبسونية التي تتباهى بكيونتها الألسنية الملموسة . وأقول « حفيداً » وليس « ابناً » ، لأن الدرية الأولى للشكلايين هم الفنانون الاشتراكيون في جمهورية

فيمار الألمانية — وبرتولت بريخت من بينهم — الذين استخدموا هذه « الصناعات التغريبية » لأهداف سياسية ، والذين أصبحت صناعات شكولوفسكي وجاكوبسون المغرّبة بين أيديهم أكثر من مجرد وظائف لفظية : حيث أصبحت أدوات شعرية ، وسينمائية ومسرحية من أجل « نزع طبعية » و « نزع ألفة » المجتمع السياسي ، مُظهرّة كم هو موضع شك عميق ما يعتبره كلُّ منا « واضحاً » مثل بديهية . كما كان هؤلاء الفنانون أيضاً ورثة المستقبليين البلاشفة وغيرهم من الطليعيين الروس ، وماياكوفسكي ، و « الجبهة اليسارية في الفن » ودعاة الثورة الثقافية في سوفيت العشرينات من هذا القرن . ولقد ضمن بارت كتابه مقالات نقدية (١٩٦٤) مقالة حماسية عن مسرح بريخت ، وكان نصيراً باكراً لذلك المسرح في فرنسا .

كان بارت البنيوي في المرحلة الأولى لا يزال يثق بإمكانية قيام « علم » للأدب ، على الرغم من أن هذا العلم لا يمكن أن يكون ، كما يقول ، سوى علم « للأشكال » وليس « للمضامين » . أما هدف مثل هذا النقد العالمي فهو معرفة موضوعه « كما هو واقعياً » ؛ أفلا يناقض هذا عداء بارت للدليل الحيادي ؟ فالناقد ، في النهاية ، لا بد أن يستخدم لغة أيضاً ، لكي يحلل النصّ الأدبي ، وما من سبب للاعتقاد بأن هذه اللغة سوف تنجو من القيود التي وضعها بارت على الخطاب التمثيلي بوجه عام . وما هي العلاقة بين خطاب النقد وخطاب النصّ الأدبي ؟ إن النقد ، بالنسبة للبنيوي ، هو شكل من « الميتالغة » — أي لغة حول لغة أخرى — والتي ترتفع عن موضوعها إلى نقطة يمكن منها أن تحدثق للأسفل وتفتحصه بنزاهة . إلا أنه من غير الممكن أن يكون

ثمة ميتالغة جوهرية ونهائية، كما يقول بارت في نظام الموضوعة : حيث يمكن
يمكن دوماً أن يظهر ناقد آخر ويتناول نقدك بوصفه موضوع دراسته ،
وهكذا دواليك في عملية نكوصية لا نهاية لها . وفي مقالات نقدية ،
يتكلم بارت عن النقد بوصفه « يغطي (النص) بلغته الخاصة بصورة
كامالة قدر الإمكان » ، وفي نقد وحقيقة (١٩٦٦) ، يرى الخطاب
النقدي بمثابة « لغة ثانية تطفو فوق لغة العمل الأولى » . وتبدأ هذه المقالة
الأخيرة بوسم اللغة الأدبية ذاتها بمصطلحات هي الآن ما بعد بنيوية
على نحو مميز : فهي لغة « دون قعر » ، شيء ما يشبه « التباساً محضاً »
يسنده « معنى فارغ » . وإذا ما كان الأمر كذلك ، فإن من المشكوك
به حينئذ أن تكون مناهج البنيوية الكلاسيكية قادرة على الارتقاء إلى
مستواها بأية حال من الأحوال .

أما « العمل القطيعة » فهو دراسة بارت المدهشة لقصة بلزاك
بلزاك * سارازين - أي إس / زد (١٩٧٠) . فقد تمّ الكفّ هنا عن
معالجة العمل الأدبي بوصفه موضوعاً راسخاً أو بنية محددة ، وتبرأت
لغة الناقد من كل مزاعم الموضوعية العامية . فالتصوص الأشد أسراً
للنقد ليست تلك التي يمكن قراءتها ، بل تلك « القابلة للكتابة » -
النصوص التي تشجّع الناقد على نقشها ، وتحويلها إلى خطابات مختلفة ،
كما تشجعه على إنتاج لعبة شبه الاعتباري بالمعنى ضد العمل ذاته وبانحراف
عنه . وهكذا يتحوّل القارئ أو الناقد من دور المستهلك إلى دور
المنتج . وهذا لا يعني أن « كل الأشياء تنفي بالغرض » ، في التأويل ، ذلك

(٥) Sarrasine ، العروبي ، وأحياناً المسلم .

أن بارت تهمته الاشارة إلى أن العمل لا يمكن أن يعني أي شيء مهما يكن؛ وإنما الأمر هو أن الأدب لم يعد الآن ذلك الموضوع الذي ينبغي للنقد أن يتقيد به بقدر ما هو فضاء حر يمكن فيه للنقد أن يلهو ويلعب . والنص " القابل للكتابة " ، هو عادة نصّ حديثي modernist ، ليس له أي معنى محدد ، ولا أية مدلولات ثابتة ومستقرة ، وإنما هو متعدد ومتنشر، نسيج لا ينفذ أو مجرّة من الدالات ، قماش متصل من السنن وأجزاء السنن ، يمكن للناقد أن يقطع عبره درب ضياعه الخاص . فليس ثمة بدايات ولا نهايات ولا تتاليات إلا ويمكن عكسها ، وليس ثمة تراتبية « للمستويات » النصّية لتقول لك ما هو الأقل أو الأكثر أهمية أو دلالة . وكل النصوص الأدبية مُحَاكاة من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى العُرفي الذي مفاده أنها تحمل آثاراً منها وإنما بالمعنى الأشد جذرية والذي يعني أن كل كلمة ، أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به . ليس ثمة « أصالة » أدبية ، وليس ثمة عمل أدبي « أول » : كل أدب هو « تناص » intertextual وهكذا لا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدوداً مرسومة بوضوح : فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المتعقدة حولها ، مولدةً مئات المنظورات المختلفة التي تتضاءل إلى حدّ التلاشي . كما لا يمكن إغلاق العمل ، أو تحديده ، بالاجوء إلى المؤلّف ، ذلك أن « موت المؤلّف » هو صيحة الحرب التي يمكن للنقد الحديث أن يطاقها الآن بثقة (١) . فسيرة المؤلّف هي ، في النهاية ،

(١) انظر رولان بارت « موت المؤلّف » ، في سيتفن هيث (محرر) ، الصورة - الموسيقى - النص : رولان بارت (لندن ، ١٩٧٧) . ويقسم هذا المجلد أيضاً دراسة بارت « مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد » .

مجرد نصّ آخر ، ولا حاجة لأنّ تنسب إليها أية ميزة خاصة : فهذا النصّ أيضاً يمكن تفكيكه . فهو لغة تتكلم في الأدب ، بكل تعدديته التي تعجّب « تعدد الدلالة » ، وليست لغة تتكلم عن المؤلف نفسه . وإذا ما كان ثمة مكان حيث يمكن لما في النصّ من تعددية حامية أن تتركز للحظة ، فإن هذا المكان ليس المؤلف بل القارئ .

وحين نتحدث ما بعد البنيوية عن « الكتابة » أو « النصّية » Textuality ، فإن هذه المعاني المحددة للكتابة والنصّ هي التي تكون في الذهن عادة . والنقطة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هي جزئياً ، وكما يقول بارت نفسه ، نقلة من « العمل » إلى « النصّ » (٢) . إنها انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق ، تشغله معاني محددة ومهمة الناقد أن يفكّ مغاليقها ، إلى رؤيتها بوصفها تعددية على نحو لا يقبل الاختزال ، وبوصفها لعب للدالات لا ينتهي ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز ، أو جوهر أو معنى وحيد . ومن الواضح أن هذا يُحدث اختلافاً جديراً في ممارسة النقد ذاته ، الأمر الذي يتضح في إس / زد ، فمنهج بارت في هذا الكتاب هو تقسيم القصة البلاغية إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو « الألفاظ » lexies ، وتطبيق خمس سنن عليها : سنة « الأحداث » proairetic (أو السنة السردية) ، وسنة « تأويلية » تُعنى بالألغاز غير المفصولة في الحكاية ، وسنة

(٢) انظر « من العمل إلى النص » ، في الصورة - الموسيقى - النص : رولان بارت .

(*) اللفظة ، مصطلح يطلقه بارت على كل دال ، وكذلك على وحدات القراءة ، بأبعادها المتغيرة . في حين أن يلمسليف يطلق هذا المصطلح على « الوحدة الوظيفية الدالة في الخطاب » .

« ثقافية » تتفحص مخزون المعرفة الاجتماعية التي يتكلم عليها العمل ،
وسنة « دلالية » تعالج تضمّنات الأشخاص ، والأمكنة والموضوعات ،
وسنة « رمزية » ترسم مخططاً للعلاقات الجنسية والتحليلية - النفسية
القائمة في النصّ . وإلى هنا قد لا يبدو أيّ من ذلك منفصلاً عن الممارسة
البنوية المعهودة . بيد أن تقسيم النصّ إلى وحدات هو اعتباطي إلى هذا
الحد أو ذاك ، والسنن الخمس منتقاة من بين عدد لا متناه من السنن
الممكنة ، كما أنها ليست مصفوفة في أيّ نوع من التراتبية ، وإنما
يتم تطبيقها بطريقة تعددية ، وفي بعض الأحيان ثلاث منها على لفظة
واحدة ، وهي تحجم عن أيّ « إجمال » للعمل في أيّ نوع من المعنى
المتناسك أو المتلاحم . وهي ، بالأحرى ، تظهر تناثره وتشظّيه .
فالنصّ ، كما يحاول بارت أن يبيّن ، ليس « بنية » بقدر ما هو
« سيرورة مفتوحة النهاية من « الابتاء » Structuration ، والنقد هو
الذي يقوم بهذا الابتاء . إن رواية بلزاك القصيرة تبدو كأنها عمل واقعي .
لا يُدْعَى لذلك النوع من العنف السيميائي الذي يُنزلها بارت : فعرضه
النقدي لا « يعيد خلق » موضوعها ، وإنما يعيد كتابتها وتنظيمها بعناد وقسوة
خارج كل اهتمام عُرْفِي . بيد أنه يكشف بذلك بعداً من أبعاد العمل لم
تتم ملاحظته حتى ذلك الحين . حيث يتم عرض سارازين بوصفها
« نصّاً حديثاً » بالنسبة للواقعية الأدبية أو عملاً تظهر فيه افتراضاتها
الحاكمة مضطربة على نحو خفيّ : ذلك أن السرد يدور حول فعل محبط
لعملية السرد ، وحول الخصماء الجنسي . والمصادر المشبوهة للثروة
الرأسمالية ، والاختلاط الشديد في الأدوار الجنسية الثابتة . وبضربة
قاضية يتمكّن بارت من الإدعاء أن « مضامين » هذه الرواية القصيرة

متعلّقة بمنهجه الخاص في التحليل : فالقصة تُعنى بأزمة في التمثيل الأدبي ، وبالعلاقات الجنسية والتبادل الاقتصادي . وجميع هذه الأمثلة تضع تحت طائلة الشك والمساءلة الايديولوجيا البرجوازية التي ترى الدليل بوصفه « تمثيلاً » ؛ وبهذا المعنى ، ومن خلال عنف وإقدام تأويلي معين ، يمكن قراءة سرد بلزاك بوصفه نظرة تتجاوز لمحظتها التاريخية في بداية القرن التاسع عشر إلى مرحلة بارت الحداثيّة الخاصة

والواقع أن حركة الحداثة الأدبية هي التي أنجبت النقد البنيوي وما بعد - البنيوي . وبعض أعمال بارت وديريدا هي نصوص أدبية حداثيّة بحدّ ذاتها ، تجريبية ، وملغزة ومفعمة بالالتباس . ذلك أن ما بعد البنيوية لا تفصل فصلاً واضحاً بين « النقد » و « الابداع » : فكلاهما « كتابة » على حد سواء. ولقد بدأ وجود البنيوية عندما أصبحت اللغة هي الشغل الشاغل للمفكرين ، الأمر الذي كان بدوره نتاجاً للشعور في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بأن اللغة في أوروبا الغربية تعاني مخاض أزمة عميقة . إذ كيف يمكن للمرء أن يكتب ، في مجتمع صناعي انحطّ فيه الخطاب إلى مجرد أداة للعلم ، والتجارة ، والإعلان والبيروقراطية ؟ وأين هو الجمهور الذي سيكتب له المرء أصلاً ، ما دام جمهور القراء قد اتّخيم بثقافة « جماهيرية » ، مستغلة للجوع ، وتخديرية ؟ وهل يمكن للعمل الأدبي أن يكون في آن معاً صنيعاً فنياً وسلعة في السوق الحرة ؟ وهل يمكن لنا بعد أن نشارك الطبقة الوسطى في منتصف القرن التاسع عشر ثقتها العقلانية أو التجريبية المفرورة بأن اللغة قد تثبتت بكلايب على العالم ؟ كيف يمكن للكتابة أن تكون ممكنة دون إطار من الاعتقاد الجمعي يتقاسمه المرء مع جمهوره ،

وكيف يمكن إيجاد مثل هذا الإطار المشترك في الاضطراب الايديولوجي
للقرون العشرين ؟

إن أسئلة مثل هذه ، متجلّسة في الشروط التاريخية الواقعية للكتابة
الحديثة ، هي التي « أبرزت إلى المقدمة » إشكالية اللغة بكل هذه
الدراماتيكية الشديدة . وانشغالات الشكلانيين ، والمستقبليين والبنويين
بالتغريب وتجديد الكلمة ، وباستعادة الغنى المسلوب إلى لغة مُستَلَبَة ،
كانت جميعها وبطرائقها المتباينة ردوداً واستجابات لهذا المأزق التاريخي
ذاته . ومن بين هذه الردود كانت إقامة اللغة ذاتها بمثابة بديل للإشكاليات
الاجتماعية التي ابتليت بها - والتخلي ، بأسف أو بدونه ، عن الفكرة
التقليدية التي مفادها أننا نكتب عن شيء ما من أجل أحداً ما ، وجعل اللغة
ذاتها هي موضوعنا الأثير . ولقد رسم رولان بارت ، في مقالته
البارعة الباكورة درجة الصفر للكتابة (١٩٥٣) ، خارطة لبعض التطور
التاريخي الذي أصبحت الكتابة من خلاله فعلاً « لازماً » بالنسبة للشعراء
الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر : حيث لم تعد كتابة من أجل
غرض محدد في موضوع معين ، كما كان عليه الحال في عصر الأدب
« الكلاسيكي » ، وإنما غدت كتابة بمثابة هدف وهوى بحد ذاتها .
فعن يتم اعتبار موضوعات وأحداث العالم الواقعي باعتبارها مغتربة
ومستلبة لا حياة فيها ، وحين يبدو التاريخ وقد أضاع الاتجاه وإرتد
إلى الفوضى والنشوش ؛ يمكن دوماً وضع ذلك كله « بين قوسين » ، و
« تعليق المرجع » وتناول الكلمات بوصفها هي الموضوعات بدلاً منه .
وهكذا ترتد الكتابة إلى ذاتها بترجسية شديدة ، لكن الإثم الاجتماعي
الناجم عن لا نفعتها ينغصها دوماً ويلقي عليها بظلاله القائمة . ومع

ذلك فهي تجاهد لتحرر نفسها من تلويث المعنى الاجتماعي ، سواء بالدفع تجاه طهرية الصمت ، كما هو الحال لدى الرمزيين ، أو بالتماس حيادية صارمة ، أو « درجة صفر للكتابة » يؤمّل لها أن تظهر بريئة ولكنها في الحقيقة ، وكما يمثل لها همغواي ، أسلوب أدبي تماماً مثل أي أسلوب آخر ، وهكذا تتورط اللغة على نحو لا يمكن تفاديه مع أولئك الذين اختزلوها إلى مجرد بضاعة كاسدة . ولا شك أن « الإلثم » الذي يتحدث عنه بارت هو إلثم مؤسسة الأدب ذاته — المؤسسة التي تشكل إثباتاً ، كما يقول ، على انقسام اللغات وانقسام الطبقات . فأن تكتب بطريقة « أدبية » ، في المجتمع الحديث ، يعني أن تتواطأ حتماً مع مثل هذا الانقسام .

ويمكن رؤية البنيوية على أفضل وجه إذا ما نظرنا إليها بوصفها عرضاً وارتكاساً معاً للأزمة الاجتماعية والألسنية التي أشرت إليها . فهي تفرّ من التاريخ وتلجأ إلى اللغة — والمفارقة الساخرة ، أن قلة قليلة من النقلات هي التي انطوت على مثل الأهمية التاريخية التي انطوت عليها هذه النقلة ، الأمر الذي يشير إليه بارت . بيد أنها ، بالرغم من وضعها التاريخ والمرجع في وضع حرج ، تسعى أيضاً إلى استعادة إحساس بـ « لا طبيعية » الأدلة التي يحيا البشر بواسطتها ، وبذا تفتتح إدراكاً جذرياً لتغير هذه الأدلة تاريخياً . ويمكنها بهذه الطريقة أن تعيد الصلة مع التاريخ الحقيقي الذي بدأت من خلال التخلّي عنه : إلا أن قيامها بذلك أو عدمه يتوقف على كون المرجع معلقاً بصورة مؤقتة أم إلى الأبد . ومع مجيء ما بعد البنيوية ، فإن ما بدا رجعيّاً لدى البنيوية ليس هذا الرفض للتاريخ ، وإنما مفهوم البنية ذاته وليس شيئاً أقل من ذلك . فبالنسبة لبارت في لذة النصّ (١٩٧٣) ، يبدو أن كل نظرية ،

وايديولوجيا ، ومعنى محدّد ، والتزام اجتماعي أصبحت إرهابية متأصلة ، و « الكتابة » هي الردّ عليها جميعاً . فالكتابة ، أو القراءة المماثلة للكتابة ، هي آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للمفكر أن يلعب فيها ، متذوقاً فخامة الدالّ وسخائه ومستخفّاً أشد الاستخفاف بكل ما يجري في قصر الإليزيه أو مصانع رينو . وفي الكتابة ، يمكن مؤقتاً تمزيق وتخليع طغيان المعنى البنيوي من خلال لعب اللغة الحر ، ويمكن تخليص الذات الكاتبة / القارئة من سترة المساجين أو المجانين الموحدة وتحويلها إلى ذات منتشرة مبتهجة ونشوى . فالنصّ ، كما يعلن بارت ، «و (...) ذلك الشخص المنفلت الذي يكشف قفاه للأب السياسي » .
وها نحن قد ابتعدنا كثيراً عن ماتيو أرنولد .

وهذه الإشارة إلى الأب السياسي ليست مصادفة . فقد نُشرَ كتاب لذة النصّ بعد خمس سنوات من انفجار اجتماعي هزّ آباء فرنسا السياسيين حتى جذورهم . ففي عام ١٩٦٨ اندفعت الحركة الطلابية بقوة عبر أوروبا ، مضربة ضد سلطوية المؤسسات التعليمية ووصلت في فرنسا إلى حدّ تهديد الدولة البرجوازية لفترة وجيزة . وللحظة درامية ، ترنّحت تلك الدولة على شفير الانهيار ؛ وخرج جيشها وشرطتها إلى الشوارع لمواجهة الطلاب الذين كانوا يناضلون لإقامة تضامن مع الطبقة العاملة . لكن الحركة الطلابية لم تكن قادرة على تأمين قيادة سياسية متماسكة ، وراحت تخوض في شجار صاخب بين الاشتراكية ، والفوضوية وكثير من المذاهب والنزعات الأخرى ، ولذا فقد تقهقرت وتفرقت ؛ أما حركة الطبقة العاملة ، التي خانها قادتها الستالينيون المنبطحون ، فلم تكن قادرة على انتزاع السلطة

وتوليها . وهكذا عاد شارل ديغول من منفاه الذي غادر إليه متعجلاً ، وأعادت الدولة الفرنسية تجميع قواها باسم الوطنية ، والقانون والنظام . ولقد كانت ما بعد البنيوية نتاجاً لما شهده عام ١٩٦٨ من اختلاط بين الغبطة euphoria • وانقشاع الوهم • التحرر والانغماس في الملذات ، الكارنفال والكارثة . ولما كانت غير قادرة على كسر بني سلطة الدولة ، فقد وجدت أن من الممكن تدمير بني اللغة عوضاً عن ذلك . فهنا ، على الأقل ، لن يضربك أحد على رأسك إن فعلت هذا . وهكذا فرت الحركة الطلابية من الشوارع مجفلة ومضت تحت الأرض باتجاه الخطاب . وأصبح أعداؤها ، كما أشار بارت لاحقاً ، أنظمة الاعتقاد المتناسكة مهما يكن نوعها — وخاصة كل أشكال النظرية والتنظيم السياسيين التي سعت إلى تحليل بني المجتمع ككل والعمل عليها . فقد بدا أن مثل هذه السياسة على وجه الضبط هي التي أخفقت : وثبت أن النظام أشد قوة منها بكثير ، وتكشف النقد « الكلي » الذي قدمته من خلال ماركسية ستالينية Stalinized بشدة بوصفه جزءاً من الإشكالية وليس حلاً لها . وهكذا أصبح كل فكر نظامي كلي موضع شبهة بوصفه فكراً إرهابياً : وأصبح المعنى المفاهيمي ذاته ، بوصفه معاكساً للإيماءة الليبيردية والعفوية الفوضوية ، موضع خشية باعتباره معنى كابتاً . ولم تعد القراءة لدى بارت معرفة بل لعباً ليروسياً . ولم يعد مقبولاً من أشكال الفعل السياسي سوى تلك الأشكال المحلية ، المتناثرة ، الاستراتيجية

(*) الغبطة ، أو الشعور بالخفة والحبور ، euphoria ، غالباً ما تدل على حالة تتميز بمشاعر لا أساس لها ، إذ تفر المرم مشاعر الغبطة والسعادة وتملكه القوة والخفة والتفاؤل . بيد أن هذه الحالة قد تتميز نوعاً معيناً من الخلوا واضطراب العقلي .

(بعيلة المدى) : كالعامل مع السجناء وغيرهم من الجماعات الاجتماعية الهامشية، ومشاريع محددة في الثقافة والتعليم . أما الحركة النسائية ، بعدائها لأشكال التنظيم اليساري الكلاسيكية ، فقد طوّرت بدائل تحرر « لا مركزية » ، ورفضت في بعض الأنحاء النظرية النظامية بوصفها رجولية . وبالنسبة للكثير من ما بعد البنيويين كان الأشدّ رعباً هو الاعتقاد بأن هذه المشاريع المحلية والاهتمامات المحددة ينبغي جمعها ضمن فهم إجمالي لعمل الرأسمالية الاحتكارية . والذي لا يمكن أن يكون سوى فهم « كليّ » شأن النظام الذي يعارضه . وكانت السلطة في كل مكان ، قوة سائلة ، زبقيّة تتسرّب من كل ثقوب المجتمع ، بيد أنه لم يكن لها أي مركز شأنها شأن النص الأدبي . وبدأ أن من غير الممكن مقارعة « النظام ككل » ، ذلك أنه ليس ثمة « نظام ككل » في الواقع . ولذا يمكنك أن تتدخل في الحياة الاجتماعية والسياسية في أي نقطة تحبّ ، مثلما أمكن لبارت أن يحول إس / زد إلى لعب اعتباطي للسنن . ولم يكن واضحاً كيف عرف المرء أن ليس ثمة نظام ككل ، ما دامت المفاهيم العامة هي تابوات ؛ كما لم يكن واضحاً أن وجهة النظر هذه قابلة للحياة في أجزاء أخرى من العالم كما هي في باريس . ففي ما يسمّى بالعالم الثالث ، سعى البشر إلى تحرير بلدانهم من هيمنة أوروبا وأميركا السياسية والاقتصادية يوجههم فهم عام لمنطق الامبريالية . وكانوا يحاولون تحقيق ذلك في الفيتنام في الفترة نفسها التي انطلقت فيها الحركة الطلابية الأوروبية ، وبالرغم من « نظرياتهم العامة » فقد ثبت بعد بضع سنوات أنهم أنجح بكثير من الطلاب الباريسيين . وإذا ما عدنا إلى أوروبا ، فإن هذه النظريات

سرعان ما أصبحت عتيقة الزي. ومثل الأشكال القديمة من السياسة « الكلية » التي أعلنت بصورة عقائدية أن الاهتمامات المحلية الزائدة ليس لها سوى أهمية عابرة وعرضية، هكذا نزعّت السياسة الجديدة المتناثرة لإطلاق عقيدة جامدة مفادها أن أي اهتمام عالمي هو وهم خطير .

وكما قلت ، فقد أثمر هذا الموقف هزيمة سياسية وانقشاعاً للوهم نوعيين . إن « البنية الكلية » التي حُدِّدت بوصفها العدو هي بنية محددة تاريخياً : دولة الرأسمالية الاحتكارية المسلحة والقامعة ، والسياسة الستالينية التي زعمت مواجهتها ولكنها كانت متورطة بشدة مع حكمها . وقبل فترة طويلة من ظهور ما بعد البنيوية ، كانت أجيال من الاشتراكيين قد قارعت كلاً من هذين المونوليثين . لكنهم تجاهلوا إمكانية أن تكون ارتعاشات القراءة ، أو حتى العمل ، الإيروسية حلاً كافياً ، وكذا فعل مقاتلو حرب العصابات في غواتيمالا .

وفي واحد من تطوراتها ، أصبحت ما بعد البنيوية طريقة موثوقة لتجنب المسائل السياسية تجنباً تاماً. فقد ألقى عمل ديريدا وغيره شكاً قاتلاً على الأفكار الكلاسيكية عن الحق ، والواقع ، والمعنى ، والمعرفة ، وتمكّن من إظهار أن كلاً منها يتكّم على نظرية تمثيلية ساذجة . فحين يكون المعنى ، أو المدلول ، نتاجاً عابراً للكلمات أو الدالات ، متزاحاً ومتقلّلاً دوماً ، شبه حاضر وشبه غائب ، كيف يمكن أن يكون ثمة حقيقة أو معنى بأية حال من الأحوال ؟ وإذا ما كان خطابنا هو الذي يبني الواقع وليس مجرد انعكاس له ، كيف يمكن أن نعرف الواقع ذاته ، أو أن نعرف ما يتعدّى خطابنا الخاص وحسب ؟ أليس كل

الكلام مجرد كلام عن كلامنا ؟ وهل يعني شيئاً الادعاء بأن تأويلاً للواقع ، أو التاريخ أو النصّ الأدبي هو « أفضل » من تأويل آخر ؟ لقد كرّست التأويلية نفسها بحماس لفهم معنى الماضي ؛ ولكن أئمة ماضٍ حقاً لكي نعرفه ، اللهم إلا إذا كان مجرد وظيفة لخطاب راهن ؟

وسرعان ما أصبحت هذه الشكّية أسلوباً دارجاً في الحلقات الأكاديمية اليسارية . وأصبح استخدامك لكلمات مثل « حقيقة » ، و « يقين » ، و « واقعي » في بعض الأنحاء سبباً لا تهاملك فوراً بأنك ميتافيزيقي . وإذا ما اعترضت على العقيدة الجامدة التي مفادها أننا لا يمكن أن نعرف أي شيء مطلقاً ، فذلك لأنك متشبّث بعنّين بأفكار الحقيقة المطلقة ، وباقتناع عظمي megalomaniac أن بمقدورك ، مع بعض علماء الطبيعة الوقحين ، رؤية الواقع « كما هو » . ومع أن المرء لا يصادف هذه الأيام سوى قلة قليلة جداً من المؤمنين بهذه المذاهب ، حتى بين فلاسفة العلم ، فإن ذلك لا يثني هؤلاء الشكوكيين . ذلك أن نموذج العلم الذي غالباً ما تهزأ به ما بعد البنيوية هو عادة نموذج وضعي - نسخة من ادعاء القرن التاسع عشر العقلاني معرفة « بالوقائع » متعالية ، وخالية من أحكام القيمة . بيد أن هذا النموذج ليس في حقيقته سوى دريئة من قشّ . وهو لا يستنفد مصطلح « العلم » ، فضلاً عن كونه كاريكاتوراً للتأمل الذاتي العالمي لا طائل من ورائه . كما أن القول بأنه ليس ثمة أسس مطلقة لاستخدام كلمات مثل حقيقة ، و يقين ، وواقع وما إلى ذلك لا يعني أن هذه الكلمات تفتقر إلى المعنى

أو أنها عقيمة . ومن هو الذي فكّر أن مثل هذه الأمس موجودة ، وكيف تبدو إن كانت كذلك ؟

إن إحدى مزايا العقيدة التي تقول إننا سجناء خطابنا الخاص ، وعاجزون عن تقديم ادعاءات حقيقية معينة ومعقولة نظراً لتعلق هذه الادعاءات بلغتنا وحسب ، هي أنها تتيح لك أن تقود عربة "وأحصنة" عبر قناعات أي شخص آخر دون أن ترهقك بتبني أي شيء من جهتك . أي أنها تتيح لك اتخاذ موقع حصين ، ولكنه أيضاً فارغ تماماً ، وهذا هو الثمن الذي يجب أن تدفعه بالمقابل . إن في وجهة النظر التي ترى أن الوجه الأهم في أية قطعة لغوية هو أنها لا تعرف عما تحدث ، نكهة استقالة وتسليم باستحالة الحقيقة لا يمكن فصلها أبداً عن ذلك الانقشاع التاريخي للوهم بعد ١٩٦٨ . بيد أن وجهة النظر هذه تحررك دفعة واحدة من اتخاذ موقف حيال القضايا الهامة ، لأن ما تقوله عن مثل هذه الأشياء لن يكون أكثر من نتاج عابر للدال ولن يؤخذ بالتالي على أنه « حقيقي » أو « جدي » بأي معنى من المعاني . أما المزية الأخرى في هذا الموقف فهي أنه جلدي على نحو عابث فيما يتعلق بآراء أي شخص آخر ، وقادر على تعرية التصريحات الأشد وقاراً باعتبارها مجرد ألعاب أدلة شعواء ، في حين أنه محافظٌ تماماً في كل الأوجه الأخرى . وبما أن هذا الموقف لا يورطك في التأكيد على أي شيء ، فهو لا يؤدي ، إذاً ، إلا كما يؤدي الرصاص الخلبّي .

ولقد انصرف التفكير في العالم الأنجلو — أميركي إلى تولي هذا السبيل بكليته . ومن مدرسة ييل التفكيكية — بول دي مان ، ج . هيليز ميلر ، جيوفري هارتمان ومن بعض الأوجه هارولد بلوم —

تكرّس نقد دي مان خاصة لإيضاح أن اللغة الأدبية تقوض معناها الخاص على نحو متواصل . أما ما يكشفه دي مان بهذه العملية فليس أقل من طريقة جديدة لتحديد « جوهر » الأدب ذاته . ذلك أن كل لغة ، كما يرى دي مان بحق ، هي استعارية على نحو لا يمكن اجتثاثه ، تعمل من خلال الأوجه والصور البلاغية ، ومن الخطأ الاعتقاد أن أية لغة هي حرفيّة بالمعنى الحرفي . فالفلسفة ، والقانون ، والنظرية السياسية تعمل من خلال الاستعارة مثل القصيدة تماماً ، ولذا فهي تخيلية مثلها تماماً . وبما أن الاستعارات « بلاهر » في جوهرها ، مجرد استبدالات لطقم من الأدلة بغيره ، فإن اللغة تنزع إلى الإفشاء بطبيعتها التخيلية والاعتباطية الخاصة عند تلك النقاط بالضبط حيث تحاول أن تبدو مقنعة أشد الإقناع . و « الأدب » هو ذلك الميدان الذي يكون فيه هذا الالتباس واضحاً أشد الوضوح — حيث يجد القارئ نفسه معلقاً بين معنى « حرفي » ومعنى مجازي ، عاجزاً عن الاختيار بين الاثنين ، وبللك يسقط حائراً في لجة أسنية بلا قرار من قبل نصّ يصبح « غير قابل للقراءة » . إلا أن الأعمال الأدبية هي بمعنى ما أقل تضليلاً من أشكال الخطاب الأخرى ، لأنها تعترف ضمناً بحالتها البلاغية — أي بواقعة أن ما تقوله تختلف عما تفعله ، وأن كل ادعاءاتها المعرفية تعمل من خلال بني مجازية تجعلها ملتبسة وغير محددة . أما أشكال الكتابة الأخرى فهي مجازية وملتبسة مثلها تماماً ، لكنها تقدم نفسها منتحلة أنها حقيقية لاشك فيها . والأدب ، بالنسبة لدي مان ، كما بالنسبة لزميله هيليزمير ، لا يحتاج إلى تفكيك من قبل الناقد : فهو يفكك ذاته ، بل إنه « عن » هذه العملية بالضبط في الواقع .

تختلف الالتباسات النصّية لدى نقّاد جماعة ييل عن التجاذبات الشعرية لدى النقد الجديد . والقراءة لدى نقّاد يال ليست مسألة وصلّ معنيين مختلفين ومحددين ، كما هو الحال عند النقّاد الجدد : وإنما هي أن تحجّل بين معنيين لا يمكن لهما أن يتصالحا أو يتصلا . وهكذا يصبح النقد الأدبي عملاً منطوياً على مفارقة ساخرة ، وصعباً ، مغامرة غير مضمونة في الفراغ الداخلي للنصّ تزيج النقاب عن خداع المعنى ، واستحالة الحقيقة والنفاقات الموجودة في كل خطاب . وبمعنى آخر . فان هذا التفكيك الأنجلو - أميركي ليس سوى عودة إلى شكلائية النقد الجديد القديمة . ولكنها عودة مُدعّمة ، ففي حين كانت القصيدة بالنسبة للنقد الجديد تشكّل بطريقة غير مباشرة خطاباً عن واقع خارج - شعري ، فان الأدب بالنسبة للتفكيكيين يثبت استحالة قيام اللغة بأكثر من الكلام على إخفاؤها الخاص ، مثل شخص ثقيل الظلّ في حانة . فالأدب هو انهيار كل مرجع ، ومقبرة الاتصال (٣) . وفي حين رأى النقد الجديد النصّ بمثابة تعليق وإرجاء مباركين للاعتقاد المذهبي في عالم تنزايد إيديولوجيته ؛ فان التفكيك لا يرى الواقع الاجتماعي مُقرّراً ومحدّداً بصورة قمعية بقدر ما يراه كأقمشة من الملاحسم خفاقة تمتد حتى الأفق . والأدب لا يكتفي ، كما هو الحال لدى النقد الجديد ، بتقديم بديل متوحّد واعتزالي للتاريخ المادي : إنه الآن

(٣) إن بعضاً من الاهتمام بطارية و « استحالة » المعنى في الأدب يسم عمل الناقد الفرنسي موريس بلانشو ، بالرغم من أن بلانشو لا يتّمسك إلى ما بعد البنيوية ولا يحب أن يرى بوصفه كذلك . انظر المختارات التي حررها غابرييل جو سيوفيتش من مقالات بلانشو ، أغنية السيرافنة (برايتون ، ١٩٨٢) .

يطال هذا التاريخ ويستعمره ، ويعيد كتابته على صورته الخاصة ،
ناظراً إلى المجاعات ، والثورات ، ومباريات كرة القدم وكعكة الفواكه
المنقوعة بالخمير بوصفها « نصاً » غير محسوم . وبما أن البشر المتبصرين
بعواقب الأمور لا يميلون إلى اتخاذ قرار في وضعيات ليست أهميتها
واضحة إلى حدّ معقول ، فإن وجهة النظر هذه ليست خالية من التضمينات
الخاصة بأسلوب المرء في الحياة الاجتماعية والسياسية . وبما أن الأدب
هو النموذج المتميز لكل هذا اللا تحديد ، فقد أمكن الجمع في آن
واحد بين انسحاب النقد الجليد إلى النصّ الأدبي ورفّع النقد يداً
منتقمة فوق العالم وصنّف فراغه من المعنى . وفي حين كانت التجربة
هي المحيرة ، والمتلاشية ، وشديدة الالتباس بالنسبة للنظريات الأدبية
الأسبق ، فإن اللغة هي التي أصبحت كذلك الآن . وهكذا تبدّلت
المصطلحات ؛ وظلّ الكثير من رؤية العالم على حاله دون تغيير .

لكن هذه اللغة ليست لغة بمثابة « خطاب » ، كما هو الحال لدى
باختين ؛ فجاءك ديريدا لا يكثر في أعماله بمثل هذه الأشياء . ولعل
هذا ، وإلى حدّ بعيد ، هو السبب في نشوء الهجاس المذهبي بـ « اللا حسم » .
فحين ننظر إلى اللغة تأملياً ، بوصفها سلسلة من الدالات على صفحة ،
لا يكون المعنى محسوماً ، ولكنه يصبح « محسوماً » ، وتستعيد كلمات
مثل « حقيقة » ، و « واقع » ، و « معرفة » و « يقين » بعضاً من قوتها ،
عندما نفكر باللغة بوصفها شيئاً نفعله ، وبوصفها متحايكة على نحو لا يمكن
نقضه مع أشكال حياتنا العملية . ولا يعني هذا أن اللغة تصبح حينئذ ثابتة ،
وساطعة : بل تصبح ، على العكس ، مشحونة وصراعية أكثر من النصّ
الأدبي الأشدّ « تفكّكاً » . وعندها فقط يمكن أن نرى ، بطريقة عملية

ممارسة وليس أكاديمية ، ما يُعتبر حاسماً ، ومحددأ ، ومقنناً ،
ويقينياً ، وموثوقاً ، ومزيفاً وغيره — ويمكن أن نرى ، فضلاً عن ذلك ،
أن هذه التعريفات تشتمل على ما هو أبعد من اللغة ذاتها . لكن التفكير
الأنجلو — أميركي يتجاهل إلى حد بعيد هذا المجال الواقعي للصراع ،
ويواصل مَحْضَ نصوصه النقدية المغلقة . وهي مغلقة لأنها فارغة
تحديداً : فلا شيء لنفعه بها أبعد من الإعجاب بالقسوة التي تنحل بها
وتنباعد كل جزئيات المعنى النصي الموجبة . ومثل هذا الانحلال هو
حاجة ملحّة في لعبة التفكير الأكاديمية : حيث يمكنك أن تكون
واثقاً أن عرضك النقدي للعرض النقدي الذي يقوم به أحدهم لنصرّ ما ،
حين يخلف بين طياته تلك الحبيبات البالغة الصغر من المعنى « الموجب » ،
سوف يكون بدوره عرضةً لتفكيرك يقوم به أحد ما آخر . ومثل هذا
التفكير هو لعبة قوة power — game ، صورة مرآتية لتنافس
أكاديمي أرثوذكسي . أما النصر فيتحقق من خلال ما يشبه لعبة الكينو:
حيث الرابح هو الذي يتخلص من كل أوراق اللعب ويبقى فارغ
اليدين .

ولذا ما كان التفكير الأنجلو — أميركي بمثابة علامة على المرحلة
الأخيرة من شكّيّة ليبرالية مألوفة في التاريخ الحديث لكل من إنجلترا
وأميركا ، فإن القصة في أوروبا هي أكثر تعقيداً بصورة ما . فحين
أفسحت الستينات لل سبعينات ، وحين خبت ذكريات ١٩٦٨ الكرنفالية
ووقعت الرأسمالية العالمية في أزمة اقتصادية ، انتقل بعض ما بعد
البنويين الفرنسيين المرتبطين في الأصل مع مجلة Tel Quel الأدبية
الطليعية من ماوية مقاتلة إلى عداء حاد للشيوعية . بل إن ما بعد البنوية

في فرنسا السبعينات أمكنها بطيب خاطر كيل المديح للمسلّات الإيرانيين ، والاحتفاء بالولايات المتحدة الأميركية باعتبارها الواحة الباقية للحرية والتعددية في عالم منظّم ومحكوم ، وكذلك تزكية أصناف متنوعة من تصوّف العجائبي بوصفها حلاً للعلل البشرية . ولو أمكن لسوسور أن يتنبأ بمصير ما بدأه لعله كان ليتوقف عند حالة المضاف إليه في اللغة السنسكريتية ويكتفي بها .

بيد أن لسرد ما بعد البنيوية وجهه الآخر ، شأنه شأن كل القصص . فإذا ما كان التفكيكيون الأميركيون قد اعتبروا مشروعهم النصّي أميناً لروح جاك ديريدا ، فإن واحداً ممن لم يعتبروا الأمر كذلك هو جاك ديريدا نفسه . وقد لاحظ ديريدا أن بعض استخدامات الأميركيين للتفكيك تعمل للمحافظة على « انغلاق مؤسساتي » يخدم المصالح السياسية والاقتصادية المهيمنة في المجتمع الأميركي (٤) . ومن الواضح أن ديريدا قد انطلق للقيام بما يتعدّى تطوير تقنيات جديدة في القراءة : فالتفكيك بالنسبة له هو ممارسة سياسية في جوهره ، ومحاولة لتعرية المنطق الذي يصون قوة نظام محدد من الفكر ، وقوة نظام كامل من البنى السياسية والمؤسسات الاجتماعية . وهو لا يسعى ، على نحو سخيّف ومنافٍ للعقل ، إلى إنكار وجود الحقائق ، والمعاني ، والهويات ، والمقاصد ، والتواصلات التاريخية المحددة نسبياً ، وإنما يسعى بالأحرى إلى رؤية هذه الأشياء بوصفها آثاراً لتاريخٍ أعمق وأعمق — آثاراً للغة ، واللاوعي ، والمؤسسات والممارسات الاجتماعية . صحيح أن عمله

(٤) فيليب لاكو-لا بارت وجيان-لوك نانسي (محرران) Les fins de L'homme (باريس ، ١٩٨١) ، ص ٥٢٦ - ٥٢٩ .

لا تاريخي إلى حد بعيد ، ومراوغ سياسياً وينسى في الممارسة اللغة باعتبارها « خطاب » : بحيث لا يمكن أن نعتبر ديريدا « الأصل » نقيضاً حقيقياً مساوياً مساعدته . إلا أن الرأي المنتشر على نطاق واسع والذي مفاده أن التفكيك ينكر وجود أي شيء سوى الخطاب ، ولا يعترف إلا بميدان من الاختلاف الصرف ينحلّ فيه كل معنى وهوية ، هو صورة زائفة لعمل ديريدا الخاص وللعمل الخصب الذي نبع منه .

ومن الخطأ أيضاً أن نرفض ما بعد البنيوية بوصفها مجرد فوضوية أو مذهب متعة ، وإن تكن مثل هذه الحوافز بادية للعيان . فقد كانت ما بعد البنيوية محقّة في توبيخها القاسي للسياسة اليسارية الأرثوذكسية في حينها باخفاقها وفشلها : ففي أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأت أشكال سياسية جديدة بالظهور وقف أمامها اليسار التقليدي متردداً و مُنوّماً . وكانت استجابته المباشرة إما الإقلال من شأنها ، أو محاولة امتصاصها كأجزاء خاضعة لبرنامجها الخاص . بيد أن الحضور السياسي الجديد والذي ردّ بتاكتيك آخر كان الحركة النسائية المنبعثة في أوروبا والولايات المتحدة . فقد رفضت هذه الحركة التركيز الضيق على الاقتصادي في كثير من الفكر الماركسي الكلاسيكي ، هذا التركيز العاجز عن تفسير شروط النساء الخاصة كجماعة اجتماعية مضطهدة ، أو عن المساهمة الهامة في تغييرها . فبالرغم من أن اضطهاد النساء هو واقع مادي فعلاً ، ومسألة أمومة ، وعمل منزلي ، وتمييز في العمل وأجور متباينة ، إلا أن من غير الممكن اختزاله إلى هذه العوامل : فهو أيضاً مسألة إيديولوجيا جنسية ، ومسألة الطرائق التي يصور بها الرجال والنساء أنفسهم وبعضهم بعضاً في مجتمع هيمنة رجولية ومسألة

ساوك وتصورات تتراوح بين ما هو صريح وحشي وما هو لا واعى إلى حد بعيد . وكل سياسة تخفق في وضع هذه القضايا في صميم نظريتها وممارستها من المحتمل أن تجد نفسها على مزبلة التاريخ . فيما أن الجنسانية Sexism والأدوار المُجَنَّسة هي مسائل تغفل في الأبعاد الشخصية الأعمق غوراً من الحياة الانسانية ، فان السياسة التي تشيخ ببصرها عن تجربة الذات البشرية هي سياسة مشلولة منذ البداية . ولقد كان الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية استجابةً لهذه المتطلبات السياسية في وجه من أوجهه . وليس صحيحاً ، بالطبع ، أن الحركة النسائية تحتكر « التجربة » ، كما يُأمَح في بعض الأحيان : فما هي الاشتراكية إن لم تكن الآمال والرغبات الأفضل للملايين من الرجال والنساء على مرّ الأجيال ، والذين عاشوا وفي بعض الأحيان ماتوا باسم شيء أكبر من « مذهب الكنيّة » أو أولوية الاقتصادي ؟ كما لا يكفي أن نأخذ هي الشخصي والسياسي : فكون الشخصي سياسياً هو أمر صحيح إلى حد بعيد ، بيد أن ثمة وجه هام يكون فيه الشخصي شخصياً أيضاً والسياسي سياسياً . ولا يمكن اختزال الصراع السياسي إلى الشخصي ، أو العكس . ولقد كانت الحركة النسائية محقّة في رفضها لأشكال تنظيمية جامدة ونظريات سياسية « كلياوية مفرطة » معينة ؛ ولكنها بفعائها ذلك غالباً ما قدّمت الشخصي ، والعفوي والتجريبي كما لو أن ذلك يكفي لقيام استراتيجية سياسية ، وغالباً ما رفضت « النظرية » بطرائق لا يمكن تمييزها عن معاداة الفكر الشائعة ، كما بدت في بعض أقسامها غير مكترثة بأية آلام سوى آلام النساء ، أو بالحل السياسي لهذه الآلام ، شأنها شأن بعض الماركسيين الذين لا يكثرثون باضطهاد أحد سوى الطبقة العاملة .

وثمة علاقات أخرى بين الأنوثة وما بعد البنيوية . فمن بين كل التقابلات الثنائية التي سعت ما بعد البنيوية إلى نقضها ، ربما كان التقابل التراتبي بين الرجال والنساء هو الأشد فَوْعَةً . ومن المؤكد أنه يبدو بوصفه الأشد رسوخاً بينها : فليس ثمة مرحلة من مراحل التاريخ لم تتمّ فيها معاقبة وإخضاع نصفٍ صالحٍ من البشرية باعتباره كينونة ناقصة ، ووضيعةً وغريبة . ولا يمكن بالطبع تقويم هذه الواقعة الصاعقة من خلال تقنية نظرية جديدة ؛ لكن هذه التقنية النظرية الجديدة سمحت برؤية أن إيديولوجيا هذا التضاد بين الرجال والنساء تنطوي على وهم ميتافيزيقي . فإذا ما كانت هذه الإيديولوجيا قائمة من خلال المنافع المادية والنفسية التي يجنيها الرجال منها ، فإنها قائمة أيضاً من خلال بنية معقدة من الخوف ، والرغبة ، والعدوان ، والمازوخية والقلق التي يجب تفحصها بصورة ملحة . والانوثة ليست قضية معزولة ، أو « حملة » خاصة إلى جانب المشاريع السياسية الأخرى ، وإنما هي بُعْدٌ يشكّل ويستنتق كل وجه من أوجه الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية . ورسالة الحركة النسائية ، كما يتمّ تأويلها من بعض أولئك الذين هم خارجها ، لا تقتصر على تحقيق المساواة في السلطة والمنزلة بين النساء والرجال ؛ وإنما هي استنطاق لكل سلطة ومنزله كهذه . وهي لا تقتصر على جعل العالم أفضل بمزيد من المساهمة النسوية فيه ؛ وإنما هي تأكيد على أن العالم من غير المحتمل أن يبقى ، إن لم يتمّ « تأنيث » feminization التاريخ البشري .

ومع ما بعد البنيوية ، نصل بقصة النقد الأدبي الحديث إلى وقتنا الراهن . وضمن ما بعد البنيوية « ككل » ثمة صراعات واختلافات

جدية لا يمكن التنبؤ بتاريخها المقبل . فهناك أشكال من ما بعد البنيوية تمثل انسحاباً متعمداً من التاريخ ، أو عبادة للالتباس أو فوضوية لا مسؤولة ؛ وهناك أشكال أخرى تسير في اتجاه أكثر إيجابية ، بالرغم من إشكالياتها الحادة ، كما في أبحاث المؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو الخصبة إلى أبعد حد . وهناك صيغ من الأنوثة « الراديكالية » التي تفتح على التعددية ، والاختلاف والفصل الجنسي ، وهناك أيضاً أشكال من الأنوثة الاشتراكية التي ترى أن تحرر الجماعات والطبقات الأخرى المضطهدة في المجتمع ليس أمراً إلزامياً أخلاقياً وسياسياً وحسب ، بل وشرطاً ضرورياً (ولأن لم يكن كافياً أبداً) لا نعتاق النساء ، وذلك في الوقت الذي ترفض فيه رؤية كفاح النساء مجرد عنصر أو جانب فرعي من حركة يمكن حيثئذ أن تهيمن عليها وتبتاعها .

لقد قمنا ، لذا ، برحلة من الاختلاف بين الأدلة الذي جاء به سوسور إلى الاختلاف الأقدم في العالم ؛ وهو الاختلاف الذي يمكن لنا أن نقوم بمزيد من السبر لأغواره .

* * *

التحليل النفسي

أشرت في الفصول القليلة السابقة إلى علاقة بين التطورات التي شهدتها النظرية الأدبية الحديثة والاضطراب السيامي والايديولوجي في القرن العشرين . بيد أن هذا الإضطراب ليس أبداً مجرد مسألة حروب وانهيارات اقتصادية وثورات : حيث يعاني منه أيضاً أولئك الواقعون في شراكه بأشدّ الطرائق الشخصية صميمية . فهو أزمة في العلاقات الانسانية ، والشخصية الانسانية ، فضلاً عن كونه زلزلة اجتماعية . وهذا لا يعني بالطبع أن القلق ، والخوف من الاضطهاد وتشظي النفس تجارب خاصة بالحقبة الممتدة من ماتييو أرنولد إلى بول دي مان : وإنما يمكن أن نجدها في كل مرحلة من مراحل التاريخ المكتوب . ولعل ما هو هام في هذه المرحلة أن هذه التجارب تتشكّل بطريقة جديدة بوصفها حقلاً نظامياً من المعرفة . ويُعرّف هذا الحقل باسم التحليل النفسي ، الذي طوّره سيغموند فرويد في فيينا أواخر القرن التاسع عشر ؛ وإنها المذاهب فرويد تلك التي أريد الآن أن أجملها بصورة موجزة .

إنّ فرويد ، وليس ماركس ، هو من قال إنّ « حافز المجتمع البشري هو في نهاية المطاف حافز اقتصادي » ، وذلك في محاضرات

تمهيدية في التحليل النفسي . فالتاريخ البشري محكوم إلى الآن بالحاجة إلى العمل ؛ وهذه الضرورة القاسية تعني بالنسبة لفرويد أن علينا كبت repression بعض نزواتنا إلى اللذة والإرضاء . ولو لم نكن مضطرين للعمل من أجل البقاء ، ربما كنا لنضطجع طوال اليوم دون أن نفعل شيئاً . وكل كائن بشري لابد أن يخضع لهذا الكبت الذي يفرضه « مبدأ الواقع » على « مبدأ اللذة » كما يدعوه فرويد ، ولكن الكبت ، بالنسبة للبعض منا ، وربما بالنسبة لجماعات كاملة ، قد يصبح مفرطاً ويجعلنا نمرض . وفي بعض الأحيان يكون مستعدين لأن نمتنع عن الإرضاء إلى حدٍ بطولي ، ولكن ذلك يكون عادة مقابل ثقة حذرة بأننا سوف نسترد في النهاية ما نرجئه الآن من لذة راهنة ، وربما بشكل أدسَم . ونحن مهيثون لأن نصبر على الكبت مادامنا نرى أن ثمة مصلحة فيه لنا ؛ أما إذا تطلّب منا الكثير الكثير فمن المحتمل أن تقع فريسة المرض . ونُعرّف هذا الشكل من المرض باسم العُصاب neurosis ؛ ولما كان على الكائنات البشرية كلها ، كما قلت ، أن تكبت إلى درجة معينة ، فإن من الممكن الكلام عن الجنس البشري بوصفه « حيواناً عصابياً » ، على حدّ تعبير أحد المعلقين الفرويديين ومن المهم أن نرى أنّ هذا العصاب منشبك involved مع ما هو إبداعي لدينا كجنس ، فضلاً عن انشباكه مع أسباب تعاستنا . فاحدى الطرائق التي نتغلّب بها على رغبات لا نستطيع تحقيقها هي « تصعيد » Sublimation هذه الرغبات ، وهو مصطلح عني به فرويد توجيه هذه الرغبات نحو غاية أكثر قيمة اجتماعياً ، كأن نجد منفذاً لا واعياً لإحباط جنسي في بناء جسر أو كائدرائية . وبالنسبة لفرويد ، فقد

نشأت الحضارة ذاتها بفضل هذا التصعيد : حيث خُلِقَ التاريخ الثقافي من تحويل غرائزنا وتسخيرها لخدمة أهداف سامية .

وإذا ما كان ماركس قد نظر إلى عواقب حاجتنا للعمل بارتباطها مع العلاقات الاجتماعية ، والطبقات الاجتماعية وأشكال السياسة التي تستتبعها ، فإن فرويد ينظر إلى ما تنطوي عليه بالنسبة للحياة النفسية . والمفارقة أو التناقض الذي يقوم عليه عمله هو أننا لا نصبح ما نحن عليه إلا من خلال كبت شديد للعناصر التي أسهمت في تكويننا . وبالطبع ، فإننا غير واعين لهذا ، إلا كوعي رجال ماركس ونسائه للسيرورة الاجتماعية التي تقرّر حياتهم . والحقيقة أنه من غير الممكن أن نعي هذه الواقعة بالتحديد ، ذلك أن المكان الذي ننفي إليه الرغبات التي نعجز عن تحقيقها يُعرّف باسم اللاوعي . بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه مباشرة هو لماذا ينبغي على الكائنات البشرية أن تكون هي الحيوان العصابي ، وليس الحلازين أو السلاحف . فلعل هذا محض مَثَلَسَة idealization رومانسية لتلك المخلوقات بينما هي في السرّ أكثر عصابية بكثير مما نعتقد ، ولكنها تبدو للمراقب الخارجي متكيفة بما يكفي على الرغم من أنه قد يكون ثمة حالة مُسَجَّلة أو اثنتان من حالات الشلل الهستيرياي .

إن إحدى السمات التي تميز الكائنات البشرية عن الحيوانات الأخرى هي أننا ، ولأسباب تطورية ، نولد عاجزين تماماً تقريباً وأننا نتكل في بقائنا تكالاً كلياً على عناية الأفراد الأكثر نضجاً في النوع ، وهم أهلنا عادةً . فنحن جميعاً نولد « حُدَجاً » . ولولا هذه العناية المباشرة التي لا تنقطع لكنّا نموت في الحال . وهذا الاعتماد

المديد بصورة استثنائية على أهلنا هو مسألة مادية محضة في المقام الأول ، مسألة إطعام وحفظ من الأذى . مسألة إشباع لما يمكن أن ندعوه « غرائزنا » instincts ، والتي تعني ما تملكه الكائنات البشرية من حاجات بيولوجية ثابتة إلى القوت ، والدفع وما إلى ذلك . (وغرائز حفظ الذات هذه هي ، كما سنرى ، أكثر ثباتاً بكثير من « الدوافع » drives ، التي غالباً ما تبدل طبيعتها) . ولكن اعتمادنا على أهلنا من أجل هذه الخدمات لا يقتصر على الاعتماد البيولوجي . فالرضيع يمصّ ثدي أمه من أجل الحليب ، ولكنه يكتشف وهو يفعل ذلك أن هذا النشاط الجوهري بيولوجياً مُلَبِّدٌ أيضاً ، وهذا ، بالنسبة لفرويد ، هو أول تفتح الجنسية sexuality ويصبح فم الرضيع ليس عضو بقائه الفيزيقي وحسب وإنما « منطقة إيروسية » ، يمكن للطفل أن يعيد تفعيلها بعد بضع سنوات بمصّ إبهامه ، وبالتقبيل بعد بضع سنوات أخرى . وهكذا تتخذ العلاقة مع الأم بعداً جديداً ، ليبيدياً : فالجنسية قد ولدت ، كنوع من الدافع الذي لم يكن في البداية منفصلاً عن الغريزة البيولوجية ولكنه يتفصل عنها بعد ذلك ويحرز استقلالاً معيناً . والجنسية بالنسبة لفرويد هي بحد ذاتها « انحراف » - « زَيْغ » عن غريزة حفظ الذات الطبيعية باتجاه هدف آخر .

ومع نمو الطفل ، تظهر مناطق إيروسية جديدة . فالمرحلة الفموية ، كما يدعوها فرويد ، هي الطور الأول من الحياة الجنسية ، وتترافق مع الدافع إلى إدماج incorporation الموضوعات . وفي المرحلة

(*) الإدماج : عملية يقوم الشخص فيها بادخال موضوع ما إلى داخل جسده والاحتفاظ به هناك (ابتلاع) بأسلوب يتفاوت في درجة هواميته . والادماج هو أسلوب للعلاقة مع الموضوع يميز المرحلة الفموية عند فرويد . ومع أنه ذو صلة مفضلة مع الفم ، إلا أنه يعاش أيضاً على صلة مع مناطق إيروسية أخرى ، ومع وظائف أخرى .

الشرجية، يصبح الشرج منطقة لإروسية ، ومع لذّة الطفل في الإفراغ يظهر تعارض جديد بين الفعالية والسلبية ، لم يكن معروفاً في المرحلة الفموية. والمرحلة الشرجية هي مرحلة سادية، ذلك أن الطفل يستمد لذّة إيروسية من الإخراج والتخريب. ولكنها متصلة أيضاً بالرغبة في الاحتباس والسيطرة التماككية ، وكأنّ الطفل يتعلم شكلاً جديداً من السيادة على أمنيّات الآخرين والتلاعب بها عبر « منح » العائط أو الاحتفاظ به . أما المرحلة « القضيبية » التالية فتبدأ بتركيز لبيدو الطفل (أو الدافع الجنسي) على الأعضاء التناسلية ، ولكنها تُدعى « قضيبية » وليس « تناسلية » لأنّ عضو الذكر هو وحده المميّز في هذا الصدد تبعاً لفرويد. وعلى البنت الصغيرة من وجهة نظر فرويد أن تكتفي بالبطر ، « مكافئ » القضيب ، وليس بالمهيل .

وما يحدث في هذه السيرة - على الرغم من أن المراحل تتداخل ، ويجب ألا تُرى كتعاقب صارم - هو تنظيم تدريجي للدوافع اللبديدية، ولكنه تنظيم لا يزال متمركزاً على جسد الطفل الخاص . والدوافع بحد ذاتها مرنة إلى أبعد حد ، وليست ثابتة أبداً مثل الغريزة البيولوجية: فموضوعاتها طارئة وقابلة للتبديل ، ويمكن المدافع الجنسي أن يُستبدل بآخر . وإذا ، فإن ما يمكن لنا أن نتخياه عن الطفل في سنوات حياته الأولى ليس دائماً موحّدة تعجابه موضوعاً راسخاً وترغب به ، وإنما حقلاً من القوة force معقداً وواسع الحياة تكون الذات (الطفل نفسه) واقعة في شراكه ومشتتة، وليس لها فيه بعد أي مركز للهوية، والحدود بينها وبين العالم الخارجي ليست محددة . وضمن حقل القوة

الليبيدية هذا ، تنبثق الموضوعات والموضوعات الجزئية * - part objects وتختفي ثانية ، وتنزاح عن أماكنها كما في المشكال ** ، وجسد الطفل بارز بين هذه الموضوعات حيث تتلاطم عبره حركة الدوافع. ويمكن للمرء أن يتكلم عن هذا أيضاً باعتباره « إيروسية - ذاتية » ، والتي يضمّنُها فرويد في بعض الأحيان الجنسية الطفلية بكاملها : فالطفل يستمد متعة إيروسية من جسده الخاص ، ولكن دون أن يكون قادراً بعد على رؤية جسده كموضوع كامل. وبالتالي فإن الإيروسية الذاتية ينبغي تمييزها عما بسميه فرويد « النرحسية » ، وهي الحالة التي يركّز فيها المرء طاقته النفسية على جسده أو أناه ككل ، أو يعتبرهما موضوعاً للارغبة .

ومن الواضح أن الطفل في هذه الحالة لا يكون حتى في المدى المنظور ذلك المواطن الذي يمكن التعويل عليه للقيام بعمل يومي شاق . فهو فوضوي ، سادي ، عدواني ، مستغرق في ذاته وساعٍ وراء اللذة دون شعور بالذنب ، ومحكوم بما يدعوه فرويد مدأ اللذة ، ولا يُبدي أي احترام للاختلاف بين الجنسين . فهو لم يُصبح بعد ما يمكن أن ندعوه « ذاتاً مُجنّسة » : ومع أن الدوافع الجنسية تتقاذفه ، إلا أن هذه الطاقة الليبيدية لا تعرف أي تمييز بين الذكري والأنثوي. ولكي يفلح الطفل في حياته أيما فلاح ، من الواضح أنه ينبغي الأخذ بيده ، والآلية

(*) الموضوع الجزئي: نمط من الموضوعات التي تستهدف من قبل النزوات الجزئية ، بدون أن يتضمن ذلك اتخاذ شخص بمجمله كموضوع للحب . ويتعلق الأمر أساساً بأجزاء من الجسد واقية كانت أم هوائية (الثدي ، البراز ، العضو الذكري) أو بما يعادها رمزياً .

(**) المشكال ، kaleidoscope : أداة تحتوي على قطع من الزجاج الملون ما أن تنير أوضاعها حتى تمكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان.

التي يحدث بها ذلك هي ما أطلق عليه فرويد تعبيره الشهير عقدة أوديب . فالطفل الذي ينبثق من المراحل قبل - الأوديبية التي تتبعناها ليس فوضوياً وسادياً وحسب بل الأسوأ من كل ذلك أنه غاشٍ للمحارم : ذلك أن انشباك الصبي المحكم مع جسد أمه يسوقه إلى رغبة لا واعية بالاتحاد الجنسي معها . في حين أن البنت ، والتي هي مقيّدة بالمثل إلى الأم وبالتالي فإن رغبتها الأولى هي حنسية - مثلية على الدوام ، تبدأ بتحويل إبيدوها باتجاه الأب . وهكذا تنفتح العلاقة الباكرة «الثنائية» أودات الطرفين بين الطفل والأم وتتحول إلى مثلث مُشكّل من الطفل وكلا أبويه ، ويصبح المماثل في الجنس من بينهما بمثابة منافس عاطفي للطفل على الآخر من الجنس المعاكس .

إنّ ما يحث الطفل - الصبي على التخلّي عن رغبته المحرّمة بالأم هو تهديد الأب بالخصاء . ولا حاجة بهذا التهديد لأن يكون معاناً بالضرورة ؛ ذلك أن الصبي ، بتصوره أن البنت «مخصّية» ، يبدأ بتخيّل هذا الأمر كعقاب يمكن أن يُنزل به هو أيضاً . وهكذا يكتب رعبته المحرّمة باستسلام قاتق ، ويتكيّف مع «مبدأ الواقع» ، ويمثّل للأب ، وينفصل عن الأم ، ويعزّي نفسه بعزاءٍ لا واعٍ مفاده أن أباه يرمز إلى فرصة ، وإمكانية ، سوف يكون هو نفسه قادراً على انتهازها وتحقيقها في المستقبل ، وإنّ يكن غير قادر الآن على الأمل بطرد أبيه وامتلاك أمه . فإن لم يكن الآن بطير كآ ، فسوف يصبح لاحقاً . وقيم الطفل سلاماً مع والده ، ويتماهي معه ، ويدخل هكذا في الدور الرمزي للرجولة . ويصبح ذاتاً مَجَسَّسة ، متعلّياً على عقده الأوديبية ؛ ولكنه حين يفعل هذا يسوق رغبته المحرّمة تحت الأرض . ويكتبها في مكان نطلق عليه اسم اللاوعي . ولكن هذا

الأخير ليس مكاناً جاهراً ومنتظراً نلتقي مثل هذه الرغبة : بل هو مكان ينتجه ، ويفتحه ، هذا الفعل من الكبت الأولي . ويسمو الطفل الآن . بوصفه رجلاً قيد التكوين ، ضمن تلك الصور والممارسات التي يحدث أن يحددها مجتمعه بوصفها « ذكرية » . ذلك أنه سيصبح أباً هو نفسه يوماً ما ، ويعزز هذا المجتمع من خلال إسهامه في عملية التكاثر الجنسي . ويصبح ايبيدوه المشتت منظماً عبر عقدة أوديب بطريقة تركزه على الجنسية التناسلية . أما إذا كان الصبي عاجزاً عن اجتياز عقدة أوديب بنجاح ، فانه قد يكون عاجزاً عن لعب مثل هذا الدور الجنسي : فقد يفضل صورة أمه على كل النساء الأخريات ، الأمر الذي قد يؤدي إلى الجنسية المثلية كما يرى فرويد ؛ أو قد يصدمه بعمق إدراكه أن النساء « مخصيات » بحيث لا يعود قادراً على التمتع بعلاقات جنسية مُشبعة معهن .

أما قصة مرور الست الصغيرة عبر عقدة أوديب فهي أمل ووضوحاً واستقامة بكثير . ولا بد من القول صراحةً إن فرويد لم يكن في أي مكان آخر أكثر تطابقاً مع مجتمعه المتميز بهيمنة الرجال منه في ارتباطه أمام الجنسية النسوية - تلك « القارة المظلمة » ، كما دعاها مرة . وسوف تكون لدينا لاحقاً فرصة للتعليق على المواقف التبخيسية، والمتهجنة حيال النساء والتي تسيء إلى عمله ، كما أن عرضه لسيرورة تأودب Oedipalization البنت الصغيرة لا يمكن أبداً فصله بسهولة عن هذه الجنسانية . فالنبت الصغيرة ، إذ تدرك أنها أدنى لأنها « مخصية » ، ينتشع وهمها وتنحول عن أمها « المخصية » مثلها باتجاه مشروع لإغواء والدها ؛ وبما أن هذا المشروع محكوم بالفشل ، لا بد في النهاية

أن ترجع على مضض إلى الأم وتحقق تماهياً معها ، وتضطاع بدورها الجنسي الأنثوي ، وتستبدل في لا وعيها طفلاً ، ترعب بتلقيه من الأب ، بالقضيب الذي تحسده ولكنها لا تستطيع أن تمتاكه . وايس ثمة سبب واضح يفسر لماذا ينبغي على البنت أن تتخلى عن هذه الرغبة ، وبما أنها « شخصية » أصلاً لا يمكن تهديدها بالخصاء ؛ وإنا فإن من الصعب أن نرى بأية آلية تنحل عقدها الأوديبية . ذلك أن « الخصاء » ، بعيداً عن تحطير رعبها المحرمة كما هو الحال مع الصبي ، هو ما يجعل العقدة ممكنة أصلاً . وعلاوةً ، فإن البنت ، لكي تدخل في عقدة أوديب ، يجب أن تغيّر « موضوع حبها » من الأم إلى الأب ، بينما على الصبي أن يستمر وحسب في حبه للأم ؛ وبما أن تغيير موضوعات الحب هو أمر أعتد ، وأصعب فإن هذا أيضاً يطرح إشكالية بشأن التأودب الأنثوي .

وقبل الانتهاء من مسألة عقدة أوديب ، لابد من التأكيد على مركزيتها المطلقة بالنسبة لعمل فرويد . فهي ليست مجرد عقدة بين العقد : لأنها بنية العلاقات التي نصبح من خلالها الرجال والنساء الذين نحن هم . وبهي الحدّ الذي نتكوّن عنده ونتشكّل كدوات ؛ وإحدى إشكالياتنا هي أنها دوماً آلية جزئية ، وناقصة بمعنى ما . وهي تدلّ على الانتقال من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع ؛ من انغلاق العائلة إلى المجتمع بالمعنى العريض ، ذلك أننا نتحوّل من العلاقات المحرمة إلى علاقات خارج-أسروية ؛ ومن الطبيعة إلى الثقافة ، حيث يمكن أن نرى علاقة الرضيع بالأم بوصفها علاقة « طبيعية » إلى حدّ ما ، وأن نرى الطفل بعد -الأوديبى بوصفه طملاً في سياق الاضطلاع بموقع ضمن النظام الثقافي ككل .

(إن رؤية علاقة الأم - الطفل بمثابة علاقة « طبيعية » هي أمر مشكوك به إلى حد بعيد على أية حال : فالرضيع لا يهتم في النهاية من هو الشخص الذي يعيله فعلياً) . وعلاوةً ، فإن عقدة أوديب بالنسبة لفرويد هي مطامع الأخلاق ، والضمير ، والقانون وكل أشكال السلطة الاجتماعية والدينية. فما يقوم به الأب من تحذير واقعي أو مُتَخَيَّل لغشيان المحارم هو ترميز لكل سلطة أعلى تُصَادَف لاحقاً ؛ و « اجتياف » * introjection الطفل هذا القانون البطريق كي (وجعله قانونه) ، يبدأ بتشكيل ما يدعوه فرويد « أناه الأعلى » Superego ، صوت الضمير المرعب ، والتأديبي في داخله .

وإذا ، فإن كل شيء يبدو الآن في مكانه الملائم لكي تتعزز الأدوار المسجّنة ، وتُوجَّل الإشباعات ، وتُقرَّر السلطة ويُعاد إنتاج العائلة والمجتمع . ولكننا نسينا اللاوعي العاصي والعنيد . فقد طوّر الطفل الآن أنا ego أو هوية فردية ، ومكاناً محددًا في الشبكات الجنسية ، والأسروية والاجتماعية ؛ ولكنه لم يستطع فعل ذلك إلا من خلال فصم رغباته الآئمة ، وكتبها في اللاوعي . والذات البشرية التي تنبثق من هذه السيرورة الأدبية هي ذات منشطرة ، ممزقة بين الوعي واللاوعي على نحو مخفوف بالمخاطر ؛ حيث يسكن اللاوعي دوماً أن يعود وينزل فيها البلاء . ولا بد من الإشارة إلى أن المصطلح « ما تحت الوعي » الذي غالباً ما يُستخدم أكثر من « اللاوعي » ، في الكلام الانجليزي الشائع يحطّ من قيمة الآخرية otherness الجذرية للوعي ؛ متخيلاً

(*) الاجتياف : عملية يقوم فيها الشخص بنقل موضوعات ، أو صفات خاصة بهذه الموضوعات من « الخارج » إلى « الداخل » بأسلوب هوائي . ويشكل الإدماج النموذج الجسدي الأول للاجتياف ، بيد أن الاجتياف لا يقف عند الحدود الجسدية .

إياد مكاناً في المتناول تحت السطح مباشرة . وهو يحطّ من قيمة الغرابة الشديدة للآوعي ، والذي هو مكان ولا مكان ، ولا يكثرث بالواقع مطلقاً ، ولا يعرف أي منطق أو نفى أو سببية أو تناقص ، ومُكرّس بكليته للعب الدوافع الغريزي والبحث عن اللذة .

و « الطريق الملكي » إلى اللاوعي هي الأحلام . فالأحلام تتيح لنا واحدة من نظراتنا الخاطفة القليلة المميّزة إلى اللاوعي وهو يعمل . والأحلام بالنسبة لفرويد هي في جوهرها تحققات رمزية لل رغبات اللاواعية ؛ وهي تُسبّك في شكل رمزي لأن هذه المادة قد تكون صادمة ومنغصّة بما يكفي لإيقاظنا إذا ما تمّ التعبير عنها مباشرة . ولأنه ينبغي أن ننعّم ببعض النوم ، فإن اللاوعي يخفي ، ويلطّف ويشوه معانيه ترفقاً بنا ، ولذا تصبح أحلامنا نصوصاً رمزية تحتاج إلى فكّ مغاليقها . فالأنا الأرق يظلّ يعمل حتى ضمن أحلامنا ، مراقباً صورة هنا أو معترشاً رسالة هناك ؛ وينضاف اللاوعي ذاته إلى هذا الإبهام بسله الخاصة في أداء وظيفته . فهو يكتّف معاً ، وبشجّ الكسول ، طقماً كادلاً من الصور ويحوّلها إلى « بيان » واحد ؛ أو أنه « يستبدل » بمعنى موضوع ما معنى آخر يترافق معه بصورة ما ، وهكذا فأنني في حلمي أصرّفت في سلطعون عدواناً أشعر به تجاه أحد ما يحمل هذا اللقب . وهذا التكثيف والاستبدال المتواصلان للمعنى ينسجمان مع العمليتين الأوليتين في اللغة البشرية كما حددهما رومان حاكوبسون : الاستعارة (تكثيف المعاني معاً) ، والكناية (استبدال معنى بآخر) . وهذا مادفع المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان إلى القول « إن اللاوعي مبني مثل لغة » . وثمة سبب آخر لما نجده في النصوص الحلمية

من إلغار وهو أن اللاوعي فقير نوعاً ما فيما يتعلق بتقنيات التمثيل لما يريد قوله ، وذلك لأنه حبيس الصور البصرية إلى حد بعيد ، وغالباً ما يكون عليه بالتالي أن يترجم بمهارةٍ دلالةٍ لفظيةٍ إلى دلالةٍ بصريةٍ : فقد يقع على صورةٍ مضربٍ * تنس إشير إلى تعاطٍ مشوه . وعلى أية حال ، فإن الأحلام تكفي لإيضاح أن اللاوعي لديه من الدهاء وسعة الحيلة ما لدى رئيس طهارة كسول ، وسعي المؤونة ، والذي يطرح معاً أشدّ المكونات اختلافاً ليصنع منها يخنة خرقاء ، مستبدلاً أحد التوابل بآخر ليس لديه ، ومستعملاً ما وجدته في السوق ذلك الصباح مثلما يعتمد حلم بصورة انتهازية على « بقايا النهار » ، فيخلط أحداثاً حصلت خلال النهار أو أحاسيس تمّ الشعور بها أثناء النوم مع صورٍ مُستتةٍ من عمق طفولتنا .

وتوفر لنا الأحلام مدخلاً أساسياً ، وإن لم يكن وحيداً ، إلى اللاوعي . فثمة أيضاً ما يدعوه فرويد « الهفوات » ، زلات اللسان غير المُفسّرة ، وإخفاقات الذاكرة ، والقراءات المغلوطة وتضبيب الأشياء والتي يمكن ردّها إلى رغبات ومقاصد لاواعية . كما تنمّ النكات أيضاً عن حضور اللاوعي ، فهي تشتمل كما يرى فرويد على محتوى ليبيدي ، قلق أو عدواني . بيد أن الاضطراب النفسي بأشكاله المختلفة هو المكان الذي يعمل فيه اللاوعي بأشدّ ما يكون من الأذى . فقد يكون لدينا رغبات لا واعية معينة لا يتمّ نكرانها ، ولكنها لا تجرؤ على إيجاد مخرج عملي أيضاً ؛ وفي هذه الوضعية تشقّ الرغبة طريقها من اللاوعي ، ويعترض

(*) من معاني كلمة racket ، إضافة إلى « مضرب » ، القصف والربدة والانغماس في الملذات .

الأنا سبيلها مدافعاً ، والنتيجة لهذا الصراع الداخلي هي ما ندعوه بالعصاب .
ويبدأ المريض بتطوير أعراض هي في آن واحد وقاء ضد الرغبة
اللاواعية وتعبير مُقَنَّع عنها ، في صيغة من صيغ التعوية . وهذه
العُصَابَات قد تكون هُجَاسِيَّة (وسواسية) (لمس كل أعمدة النور في
الشارع) ، أو هِسْتِيرِيَّائِيَّة (حدوث شلل في الذراع دون سبب عضوي
وجيه) ، أو رهابية (الخوف غير المبرر من الأماكن المفتوحة أو من
حيوانات معينة) . ويميّز التحليل النفسي خلف هذه الأعصبة صراعات
غير محلولة تمتد بجذورها الى التطور الباكر للفرد ، والتي قد تكون
متركزة في اللحظة الأوديبيّة ؛ بل ان فرويد يدعو عقدة أوديب
« نواة العصاب » . وعادة يكون ثمة علاقة بين نوع العصاب الذي
يتكشف عنه المريض والفترة من فترات المرحلة قبل - الأوديبيّة التي
انكبح فيها تطوره النفسي أو « تثبّت » . وهدف التحليل النفسي هو أن
يكشف النقاب عن الأسباب الخفية للعصاب لكي يخلص المريض من
صراعاته . فيزيل الأعراض المُكْرِبَة .

بيد أن الأصعب بكثير هو التغلب على حالة الذهان psychosis ،
والتي يقع فيها الأنا تحت سيطرة الرغبة اللاواعية ، نظراً لكونه عاجزاً
عن كتبها جزئياً كما في العصاب . وبحدوث ذلك ، تثبّت الصلة بين
الأنا والعالم الخارجي ، ويباشر اللاوعي ببناء واقع وهمي ، بديل .
وبمعنى آخر ، فإن الذهاني يفقد التماس مع الواقع عند نقاط مفتاحية ،
الأمر الذي نشاهده في البارانونيا والنصام : ففي حين يعاني العصابي
من شلل في الذراع ، قد يعتقد الذهاني أن ذراعه تحولت الى خرطوم
فيل . وتشير كلمة « بارانونيا » الى حالة من الوهم منظمة الى هذا الحد

أو ذاك ، ويضع فرويد تحتها ليس أوهام الاضطهاد وحسب وإنما الغيرة اللوهمية وأوهام العظمة أيضاً . وهو يحدد جنس هذه البارانويا في دفاع لا واع ضد الجنسية المثلية : حيث ينكر العقل هذه الرغبة بتحويله موضوع الحب الى مافس أو مضطهد ، معيداً ترتب الوقائع وتفسيرها على نحو منظّم بحيث تثبت هذه الشبهة . أما الفصام فيشتمل على انفصال عن الواقع وانكفاء على الذات ، مع انتاج للهوامات fantasies مُفْرِط ولكنه مُهَسِّلٌ للتنظيم : وكأن « الهو » id ، أو الرغبة اللا واعية ، يتقاذف العقل الواعي ويغمره بلا منطقيته . وبتداعياته المحيرة وأدوات ربطه العاطفية وليس المفاهيمية بين الأفكار. وبهذا المعنى فإن اللغة الفصامية تبدي تشابهاً مع الشعر يثير الاهتمام .

والتحليل النفسي ليس نظرية عن العقل البشري وحسب ، وإنما هو أيضاً ممارسة لمعالجة الأمراض والاضطرابات الذهنية . وهذه المعالجات ، بالنسبة لفرويد ، لا تتحقق بمجرد أن نشرح للمريض ما يعانيه من خلل ، وأن نكشف له تحفيزاته اللاواعية . فهذا جزء من الممارسة التحليلية النفسية ، ولكنه غير كاف للشفاء بحدّ ذاته . ولو أن فرويد كان يعتقد أن فهمنا لأنفسنا وللعالم يكفي للقيام بالفعل الملائم ، لما كان عقلاً ناعياً . إن لبّ العلاج بالنسبة للنظرية الفرويدية هو ما يُعرَف باسم « النقلة » transference أو « التحويل » ، وهو مفهوم يُخْلَطُ في بعض الأحيان مع ما يدعوه فرويد « الإسقاط » projection ، أو عزو مشاعر ورغبات خاصة بنا عملياً ونسبتها الى الآخرين . ففي سياق العلاج قد يبدأ المحلّل analysand (أو المريض) بـ « تحويل » الصراعات النفسية التي يعاني منها الى شخص المحلّل analyst بصورة

لاواعية . فاذا ما كان لديه مصاعب مع والده ، مثلاً ، فقد يخصص المحلّل بهذا الدور ويختاره له . الأسر الذي يطرح اشكالية بالنسبة للمحلّل ، ذلك أن هذا « التكرار » أو التمثيل الطقسي للصراع الأصلي هو واحد من سبُل المريض اللاواعية في تجنّب التوصل الى تلاؤم مع هذا الصراع . فنحن نكرر ، وبصورة اضطرارية أحياناً ، ما لا نستطيع تذكره كما ينبغي ، ونحن لا نستطيع تذكره لأنه منعّص وغير مُلِدّ . بيد أن التحويل يوفر أيضاً للمحلّل تبصراً متميّزاً على نحو خاص بحياة المريض النفسية ، وفي وضعية مضبوطة يمكنه التدخل فيها . (ان واحداً من الأسباب العديدة التي توجب خصوع المحلّلتين أنفسهم للتحليل أثناء التدريب هو أن يصبح بمقدورهم ادراك سيروراتهم اللاواعية الخاصة ، فيقاوموا قدر الإمكان خطر « التحويل - المضاد » counter — transference لإشكالياتهم الخاصة إلى مرضاهم) . وبفضل دراما التحويل هذه ، والتبصّرات والتدخلات التي تتيحها للمحلّل ، يُعاد تعريف إشكاليات المريض تدريجياً بالارتباط مع الوضعية التحليلية ذاتها . وبهذا المعنى ، وهو أمر ينطوي على مفارقة ، فإن الاشكاليات التي يتمّ التعامل معها في العيادة ليست مطابقة تماماً لإشكاليات المريض في حياته الواقعية على الإطلاق : ولعل لها شيئاً من العلاقة « القصصية » أو « التخيلية » بإشكاليات الحياة الواقعية تلك مثل علاقة نصّ أدبي بمواد الحياة الواقعية التي يعمل على تحويلها . وما من أحد يغادر العيادة شافياً من الإشكاليات التي تفتسه عينها . ومن المحتمل أن يقاوم المريض نفاذ المحلّل إلى لا وعيه بعدد من التقنيات المألوفة ، أما إذا سار كل شيء على ما يرام فإن السيرة التحويلية سوف تتيح لإشكالياته أن « تشقّ طريقها » إلى الوعي ، وسوف يأمل المحلّل أن

يحلّصه منها من خلال فسخ العلاقة التحويلية في اللحظة المناسبة . ويمكن وصف هذه السيرة بطريقة أخرى والقول إن المريض يصبح قادراً على تذكّر أجزاء من حياته كان قد كتتها : ويصبح قادراً على تلاوة سرد جديد ، وأكثر اكتمالاً عن نفسه ، وهو سرد يفسّر الاضطرابات التي يعاني منها ويجعلها منهومة . وهكذا يعطي « العلاج بالكلام » ، كما يدعى ، نتيجة المطلوبة .

لعل من الممكن إجمال عمل التحليل النفسي على أفضل وجه في واحد من شعارات فرويد الخاصة : « حيثما يكون الجو ، لا بد للأنثى أن يكون » . حيثما يكون الرجال والنساء واقعين في القبضة الشائلة لقوى لا يدركون كنهها ، لا بد أن يسود العقل وضبط النفس . وهذا الشعار يجعل فرويد يبدو عقلياً أكثر بكثير مما كان عليه حقاً . فعلى الرغم من تعليقه ذات مرة أن ما من شيء في النهاية يسكنه أن يصمد أمام العقل والتجربة ، فقد كان بعيداً جداً عن الإقلال من قيمة مكر العقل وعناده واستعصائه على المعالجة . وتقييم فرويد للقدرات البشرية هو تقييم محافظ ومتشائم عموماً : فنحن محكومون برغبة الإرضاء وبالْبغض الشديد لكل ما يمكن أن يحبطها . وهو يرى في أعماله الأخيرة إلى الجنس البشري بوصفه جنساً أنهكته قبضة دافع رهيب للموت ، ومازوخية بدئية يطلق لها الأنا العنان على ذاته . فالهدف النهائي للحياة هو الموت ، أي العودة إلى تلك الحالة اللاحيّة الرحيمة حيث لا يمكن الأنا أن يتأذى . وإيروس ، أو الطاقة الجنسية ، هو القوة التي تبني التاريخ ، ولكنه أسير تناقص مأساوي مع ثاناتوس أو دافع الموت . ونحن لا نكافح قُدماً إلا لكي ننساق إلى الوراء على نحو ثابت ، في نضال للعودة إلى حالة سابقة حتى لا متلاكنا الوعي . فالأنا هو كيان

جددير بالشفقة ، ومحفوف بالمخاطر ، يسحقه العالم الخارجي ، ويسومه
الآنا الأعلى صنوف التوبيخ واللوم القاسية ، ويبلوه الهو بمطالباته
الجشعة ، التي لا ترتوي . وإشفاق فرويد على الأنا هو لإشفاق على الجنس
البشري ، الذي ينوء تحت وطأة ما ألقت عليه الحضارة القائمة على كبت
الرغبة وإرجاء الإرضاء من متطلبات لا تطاق في الغالب . وقد ازدرى
فرويد كل الاقتراحات الطوباوية لتغيير هذا الشرط ، ولكن على الرغم
من أن كثيراً من وجهات نظره الاجتماعية كانت عُرْفية وسلطوية ،
فقد نظر بنوع من الاستحسان إلى محاولات إلغاء أو على الأقل إصلاح
مؤسسات الملكية الخاصة والدولة الوطنية . وقد فعل ذلك لأنه كان
مقتنعاً بعمق أن المجتمع الحديث قد أصبح طغيانياً في كبتيته repressiveness
وحاول أن يبين في مستقبل وهم أنه إذا لم يتطور المجتمع أبعد من
حدّ يعتمد عنده إشباع مجموعة من أعضائه على قمع مجموعة أخرى ،
فان من المفهوم أن يطور أولئك المقموعون عداً شديداً حيال ثقافة
كان عملهم قد جعلها ممكنة ، ولكنهم لا يناولون من ثرواتها سوى
حصّة هزيلة . ويؤكد فرويد أن « لا حاجة للقول إن حضارة تترك
عدداً كبيراً من المساهمين فيها غير مشبعين وتسوقهم إلى التمرد لم ولن
تكن جديرة بفرصة بقاء مديد » .

* * *

من الطبيعي تماماً أن تكون أية نظرية معقدة وأصيلة مثل نظرية
فرويد مصدراً لخلاف عنيف . ولقد هوجمت الفرويدية انطلاقاً من
عدد كبير جداً من الأسس ، وهي ليست خالية من الإشكاليات بأية
حال من الأحوال . فثمة إشكاليات ، مثلاً ، تتعلق بكيفية اختبارها

للمداهبها ، وبما يُتخذ كدليل على دعاويها أو ضدها ، وقد علّق أحد
السيكولوجيين السلوكيين الأميركيين قائلاً « إن المشكلة في عمل فرويد
هي أنه غير قابل للاختبار ! » وبالطبع ، فإن الأمر برمته يتوقف على
ما نعنيه بـ « قابل للاختبار » ؛ ولكن يبدو صحيحاً أن فرويد يستحضر
في بعض الأحيان مفهوم القرن التاسع عشر للعلم والذي لم يعد مقبولاً
في الواقع . وعلى الرغم من كفاحه ليكون موضوعياً ونزيهاً ، فإن
عمله موخّط بما يمكن أن ندعوه « تحويلاً - مضاداً » ، شكائته
رغائنه اللاواعية وشوّهته في بعض الأحيان قناعاته الايديولوجية
الرائية . والقيم الجنسية التي لمسانها آتفاً هي حالة من هذا النوع . وأعل
فرويد لم يكن في موقفه أكثر بطريركية من معظم ذكور فيينا في القرن
التاسع عشر ، لكن نظرتّه إلى النساء بوصفهن ساليات ، ونرجسيات ،
ومازوخيات وحاسدات للقضيبي ، وضميرهن الأخلاقي أضعف مما
لدى الرجال ، قد تعرضت لنقد دقيق وحاد من قبل الأنوثيين (١) .
وليس على المرء سوى أن يقارن نبرة فرويد في دراسته لحالة إحدى
الشابات (دورا) مع نبرته في تحليله لصبي صغير (هانز) لكي يلمس
اختلاف الموقف الجنسي : فهي في حالة دورا نبرة حادة ، مرتابة ،
وزائغة المهدف إلى حد بعيد في بعض الأحيان ؛ أما في الحالة الأخرى
فهي نبرة لطيفة ، وعطوفة ، ومُعجبة بذلك الفيلسوف الفرويدي
الأصيل هانز الصغير .

(١) انظر ، مثلاً ، كاتي ميليت ، السياسة الجنسية (لندن ، ١٩٧١) ؛ ولكن
ومن أجل دفاع نسوي عن فرويد ، انظر جوليت ميتشل ، التحليل النفسي والنسوية
(هارموند سورث ، ١٩٧٥) .

وإنه لجدّي أيضاً ذاك التدمر من أن التحليل النفسي كممارسة طبية هو شكل من الضبط الاجتماعي القمعي ، حيث يتصمّم الأفراد ويضطّرونهم إلى التكيف مع تعريفات اعتبارية ا « السواء » normality . والواقع أنّ هذه التهمة غالباً ما توجه إلى الطب النفسي ككل : وبقدر ما يتعلق الأمر بوجهات نظر فرويد في « السواء » ، فإن الإتهام قد أساء التصويب إلى حد بعيد . فقد أظهر عمل فرويد ، وعلى نحو فضائي ، أن الليبدو « مرّن » ومتقلب حقاً في اختياره للموضوعات ، وأن ما يدعى بالشذوذات الجنسية يشكل جزءاً مما نعتبره جنسية سوية ، وأن الجنسية الغيرية heterosexuality ليست وافعة طبيعية أو بديهية بأية حال من الأحوال . صحيح أن التحليل النفسي الفرويدي يتعامل عادة مع مفهوم ما ا « معيار » جنسي : لكنه لا يعتبر أبداً أن هذا المعيار معطى من الطبيعة .

وثمة انتقادات أخرى شائعة لفرويد ليس من اليسير دعمها وإقامة الدليل عليها . وأحد هذه الانتقادات هو مجرد نوع من نفاق الصبر القائم على الحسّ السليم : كيف يمكن لبنت صغيرة أن ترغب بطفل من أبيها بأية حال من الأحوال ؟ ولكن ما يتيح لنا أن نحسم ، إن كان ذلك صحيحاً أم لا ، ليس « الحسّ السليم » . وعلينا أن نتذكر تلك الغرائبية المحضة التي يفصح عنها اللاوعي في الأحلام ، وابتعاده من العالم العلني للأنا ، قبل الاندفاع إلى رفض فرويد اطلاقاً من مثل هذه الأسس القائمة على المحسّس والبداهة . ومن الانتقادات الشائعة الأخرى أن فرويد « يردّ كل شيء إلى الجنس » — أي أنه ، بتعبير تقني ، « جنسوي جامع » pan-sexualist . وهو انتقاد يتعدّر الدفاع عنه

بال تأكيد : فقد كان فرويد مفكراً مثنويًا dualistic على نحو جذري ، ولا شك أنه كان كذلك على نحو مفرط ، وكان على الدوام يوازن الدوافع الجنسية بقوى غير جنسية مثل « غرائز - الأنا » في المحافظة على البقاء . وبذرة الحقيقة في تهمة الجنسوي - الجامع هي أن فرويد اعتبر الجنسية مركزة في الحياة الانسانية بما يكفي لأن تكون مكوناً من من مكونات جميع فعاليتنا ، بيد أن ذلك ليس اختزالية جنسية .

وثمة انتقاد لفرويد لا يزال يتردد أحياناً في أوساط اليسار السياسي ومفاده أن تفكير فرويد فرداني - أي أنه يستبدل بالأسباب والتفسيرات الاجتماعية والتاريخية أسباباً وتفسيرات سيكولوجية « خاصة » . ويعكس هذا الاتهام سوء فهم جذري للنظرية الفرويدية . صحيح أن ثمة إشكالية حقيقية بشأن كيفية تعلق العوامل الاجتماعية والتاريخية مع اللاوعي ؛ لكن إحدى ميزات عمل فرويد هو أنه يمكننا من التفكير في تطور الفرد البشري بمصطلحات اجتماعية وتاريخية . وما يقدمه فرويد ، بحق ، ليس أقل من نظرية مادية في تشكل الذات البشرية. فنحن نصبح ما نحن عليه من خلال تعلق أجسادنا - أي من خلال التفاعلات المعقدة التي تحدث أثناء الطفولة بين أجسادنا وتلك المحيطة بنا . وهذه ليست اختزالية بيولوجية : ذلك أن فرويد لا يعتقد بالطبع أننا أسنانا سوى أجسادنا ، أو أن عقولنا هي مجرد انعكاسات لها . كما أنه لا يقدم نموذجاً حياتياً لا اجتماعياً ، فالأجساد التي تحيط بنا ، وعلاقاتنا معها ، محددة اجتماعياً على الدوام ، وأدوار الأهل ، وممارسات العناية بالطفل ، والصور والقناعات المترافقة مع كل ذلك هي أشياء ثقافية يمكن أن تتنوع إلى حد بعيد جداً من مجتمع إلى آخر ومن

مرحلة تاريخية إلى أخرى . إن كلمة « childhood » (طفولة) هي ابتكار تاريخي قريب العهد ، كما أن نطاق التراكيب التاريخية التي تضمها كلمة « Family » (عائلة) يجعل هذه الكلمة ذات قيمة محدودة . لكن واحدة من القناعات التي لم تتبدل في هذه المؤسسات هي الافتراض الذي مفاده أن البنات والنساء أدنى من الصبيان والرجال : ويبدو أن هذا التحيز يوحد كل المجتمعات المعروفة . ولأنه ذو جذور عميقة في تطورنا الجنسي والعائلي الباكر ، فإن التحليل النفسي يصبح ذا أهمية كبرى بالنسبة لبعض الأنوثيين .

إن المنظّر الفرويدي الذي لجأ إليه هؤلاء الأنوثيين لهذا الغرض هو المحلل النفسي الفرنسي جاك لا كان . وقد لجأوا إليه بالرغم من أنه ليس مفكراً مناصراً للأنوثية : فمواقفه من حركة النساء هي في الغالب متكبرة وراشحة بالازدراء . لكن عمل لا كان هو محاولة أصيلة بصورة تلفت الأنظار لـ « إعادة كتابة » الفرويدية بطرائق وثيقة الصلة بكل أولئك المعنيين بمسألة الذات البشرية ، ومكانتها في المجتمع ، وبالدرجة الأولى علاقتها باللغة . وهذا الاهتمام الأخير هو سبب الأهمية التي يخطئ بها لا كان عند منظري الأدب أيضاً . وما يسعى لا كان لتحقيقه في كتاباته هو إعادة تأويل فرويد في ضوء نظريات الخطاب البنيوية وما بعد البنيوية ؛ ومع أن ذلك يفضي في بعض الأحيان إلى إعطاء العمل قواماً مبهماً وملغزاً على نحو مربك ، إلا أنه عمل لا بد أن ننظر فيه الآن بايجاز إذا أردنا أن نرى كيفية تعالق ما بعد البنيوية والتحليل النفسي .

لقد أشار فرويد ، كما ذكرنا ، إلى أن الطفل في المرحلة اللاحقة من تطوره لا يكون قادراً بعد على تلمس أي تمييز واضح بين الذات

والموضوع ، بينه وبين العالم الخارجي . وهذه الحالة من حالات الكينونة هي التي يدعوها لاكان « الخيالية » imaginary ويعني بها شرطاً تفتقر فيه « الذات » إلى أي مركز محدد ، وتبدو فيه وهي تعبر إلى الموضوعات ، والموضوعات تعبر إليها في تبادل معلق لا ينقطع . ففي الحالة قبل - الأوديبيية ، يعيش الطفل علاقة « تكافلية » symbiotic ، مع جسد أمه تجعل أي حدثاً أو حاجز صارم بين الإثنين أمراً غائماً وضبابياً : فهو ستمد على هذا الجسد من أجل حياته ، ولكن يمكننا بالمثل أن نتخيل الطفل وهو يختبر ما يعرفه من العالم الخارجي معتمداً على ذاته . فهذا الخلط للهويتين ، تبعاً للمنظرة الفرويدية ميلاني كلاين ، ليس مُسَعِداً تماماً كما قد يبدو : ففي مرحلة باكراً جداً من عمره يضمم الرضيع غرائز عدوانية تجاه جسد أمه ، ويكنّ هوامات لتمزيقه إرثاً ويعاني أوهاماً بارانويية مفادها أن هذا الجسد سوف يدمره بدوره (٢)

وإذا تخيلنا طفلاً صغيراً يتأمل نفسه في مرآة - « مرحلة المرأة » كما يدعوها لاكان - يمكن أن نرى كيف يبدأ بالحدوث لدى الطفل ، ومن ضمن حالة الكينونة « الخيالية » هذه ؛ أولُ تطوير لآنا ، أو صورة متكاملة عن الذات . فالطفل ، الذي ما يزال غير متناسق بدنياً ، يجد صورة لذاته موحدة على نحو مرضٍ منعكسة في المرآة ؛ وعلى الرغم من أن علاقته بهذه الصورة ما تزال من نوع « خيالي » - حيث الصورة المرآتية هي ذاته وليست ذاته في آن واحد ، وضبابية الحدث بين الذات والموضوع ما تزال سائدة - فانه يكون قد بدأ سيرورة ابتناء

(٢) انظر عملها، الحب ، والإثم والتعويض وأعمال أخرى ، ١٩٢١ - ١٩٤٥ (لندن ، ١٩٧٥) .

مركز للذات . وهذه الذات ، كما توحى وضعية المرأة ، هي نرجسية في جوهرها : فنحن نتوصل إلى معنى « أنا » من خلال اكتشاف أن « أنا » منعكسة إلى ذواتنا من موضوع ما أو شخص ما في العالم . وهذا الموضوع هو في آن واحد جزء من ذواتنا إلى حد ما — نتماهى معه — وليس ذواتنا مع ذلك ، وإنما شيء غريب . وبهذا المعنى ، فإن الصورة التي يراها الطفل الصغير في المرأة هي صورة « مغتربة » : ذلك أن الطفل « يسيء تمييز » ذاته فيها ، ويجد فيها وحدةً مُلبدّةً لا يختبرها في جسده الخاص . والخيالي بالنسبة للاكان هو بدقة ذلك الميدان من الصور images التي نتماهى معها ، ولكننا بفعلنا ذلك نُساق إلى سوء إدراك وسوء تمييز ذواتنا . وسوف يواصل الطفل ، وهو ينمو ، تماهياته الخيالية مع الموضوعات ، وهذه هي الكيمية التي ينبنى فيها أنه . والأنا ، بالنسبة للاكان ، ليس سوى تلك السيورة النرجسية التي ندعم على أساسها معنى خيالياً لذاتيةٍ موحدة من خلال إيجادنا لشيء في العالم يمكننا التماهي معه .

لدى مناقشتنا للطور قبل — الأوديبى أو الخيالي ، نحن ننظر في حالة من الكينونة ليس فيها سوى طرفين في الواقع : الطفل والجسد الآخر ، الذي هو الأم عادةً في هذه المرحلة ، والذي يمثل واقعاً خارجياً بالنسبة للطفل . لكن هذه البنية « الثنائية » ، وكما رأينا في عرضنا لعقدة أوديب ، مُقَدَّر لها أن تُخْلَى المكان لبنية « ثلاثية » : الأمر الذي يحدث حين يقتحم الأب هذا المشهد المتناغم ويوقع فيه الفوضى . ويدلّ الأب على ما يسمّيه لاكان القانون ، والذي هو في المقام الأول التابو الاجتماعي المتعلق بغشيان المحارم : وهكذا تضطرب علاقة الطفل

اللبيدية مع الأم ، ويكون عليه أن يدرك من شخص الأب وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع وأنه ليس سوى جزء منها . ولا يقتصر الأمر على كون الطفل مجرد جزء من هذه الشبكة ، بل إن الدور الذي ينبغي أن يلعبه هناك هو دور محدد مسبقاً ، رسمته له ممارسات المجتمع الذي ولد فيه . وظهور الأب يفصل الطفل عن جسد الأم ، وبمعناه ذلك ، وكما رأينا ، يسوق رغبته تحت الأرض إلى اللاوعي . وبهذا المعنى ، فإن أول ظهور القانون ، وابتداء الرغبة اللاواعية ، يحدثان في اللحظة ذاتها: فالطفل لا يكتب رغبته الآثمة إلا عندما يعترف بالتأبؤ أو التحظير الذي يرمز إليه الأب ، وتأت الرغبة بالضبط هي ما يسمى باللاوعي .

ولا تحدث دراما عقدة أوديب إلا إذا صار الطفل مدرّكاً للاختلاف الجنسي ولو بصورة مبهمّة . ودخول الأب هو الذي يدلّ على هذا الاختلاف الجنسي ، وثمّة في عمل لا كان مصطلح مفتاحي ، القضيب The phallus ، هو الذي يعيّن هذا التدليل على التمييز الجنسي . ولا يمكن للطفل أن يصبح «شخصاً اجتماعياً» socialized على نحو ملائم إلا إذا اعترف بضرورة الاختلاف الجنسي والأدوار المعجنسة المميزة ، بعد أن كان في السابق جاهلاً بمثل هذه الإشكاليات . ولقد رأينا هذه السيرة آنفاً في عرض فرويد لعقدة أوديب ، لكن أصالة لا كان تكمن في إعادة كتابتها بارتباطها مع اللغة . حيث يمكن أن نعتبر الطفل الصغير الذي يتأمل نفسه أمام المرأة بمثابة نوع من «الدالّ» - أي قادر على إعطاء معنى - والصورة التي يراها في المرأة بمثابة نوع من «المدلول» . فالصورة التي يراها الطفل هي «معناد» إلى حد ما . وهنا ، يكون الدال والمدلول متحدّين على نحو متناغم ومنسجم شأنهما في دليل سوسور.

ويمكننا ، من أيّ طرفٍ بدأنا ، أن نقرأ وضعية المرأة بوصفها نوعاً من الاستعارة : حيث تكتشف مفردة (هي الطفل) شبهاً لنا في آخر (هو الانعكاس) . ويرى لاكان أن هذه الصورة تنطبق على الخيالي ككل : ففي هذه الصيغة من الكينونة ، تعكس الموضوعات ذاتها في بعضها بعضاً ضمن دائرة مغلقة دون انقطاع ، فلا تظهر أية اختلافات أو تقسيمات واقعية . إنه عالم كمال ووفرة ، دون افتقارات أو اقصاءات من أي نوع : فوقوفه أمام المرأة ، يكتشف « الدالّ » (الطفل) « تماماً » ، أو تطابقاً كاملاً تماماً ، في مدلول انعكاسه . فلا يكون هنالك أية ثغرة مفتوحة بين الدال والمدنول ، بين الذات والعالم . ويكون الطفل حتى ذلّ الحين سعيداً لا تنغصه إشكاليات ما بعد النبوية - أو واقعة أن اللغة والواقع ليسا متزامنين على هذا النحو السلس الذي توحى به هذه الوضعية

وبدخول الأب ، يغمر الطفل قلق ما بعد بنيوي . وعليه الآن أن يلتقط إشارة سوسور إلى أن الهويات لا توجد إلا كنتيجة للاختلاف - أي أن دليلاً أو ذاتاً لا يكون ما هو عليه إلا باقصائه آخر . وبما له دلالة أن أول اكتشاف الطفل للاختلاف الجنسي يحدث تقريباً في الوقت ذاته الذي يكتشف فيه اللغة . أما بكاء الطفل فهو ليس دليلاً وإنما إشارة : حيث يشير بذلك إلى أنه بردان ، أو جائع أو أي شيء آخر . وباكتسابه مدخلاً إلى اللغة ، يتعلم الطفل بصورة لا واعية أن دليلاً ما لا يكون له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى ، ويتعلم أيضاً أن دليلاً ما يفترض مسبقاً غياب الموضوع الذي يدل عليه . فلغتنا « تحلّ محلّ » لموضوعات : وكل لغة هي « استعارية » بطريقة ما ، ذلك أنها تستبدل

نفسها بالامتلاك الصامت ، والمباشر للموضوع وتحلّ محله . وهي تنقلنا من إزعاج اللابوتانيين الذين تحدث عنهم سويقت ، والذين يحملون على ظهورهم كيساً مليئاً بكل الموضوعات التي قد يحتاجونها في محادثة ، ويكتفون بعرض هذه الموضوعات واحدهم على الآخر كطريقة في الكلام . وكما يتعلم الطفل هذه الدروس بصورة لا واعية في مجال اللغة ، فإنه يتعلمها أيضاً وبصورة لاواعية في عالم الجنسية . وحضور الأب ، الذي يرمز له القضيب ، يعلم الطفل أن عليه احتلال مكان في العائلة يحدده الاختلاف الجنسي ، والإقصاء (حيث لا يمكنه أن يكون عاشق أهله) والغياب (حيث عليه أن يقلع عن ارتباطه بالكرة بجسد الأم) . وهكذا يدرك الطفل أن هويته كذات تتشكل من خلال علاقات اختلافه وتشابهه مع ذوات أخرى تحيط به . وباقراره كل ذلك ، ينتقل الطفل من الطور الخيالي إلى ما يدعوه لاكان « النظام الرمزي » : أي بنية الأدوار والعلاقات الاجتماعية والجنسية المتعينة مسبقاً والتي تشكل العائلة والمجتمع . وبتعابير فرويد الخاصة . فإنه يُستَمُّ بنجاح مروره المؤلم عبر عقدة أوديب .

بيد أن ذلك ليس حسناً تماماً على أية حال . فالذات التي تنبثق من هذه السيرة هي ذات « منشطرة » ، ومنقسمة جذرياً بين حياة الأنا الواعية والرغبة اللاواعية ، أو المكبوتة ، كما رأينا لدى فرويد . وهذا الكبت البدني للرغبة هو الذي يجعلنا ما نحن عليه . وعلى الطفل الآن أن يتكيف مع واقعة أنه لا يستطيع أبداً أن يمتلك أي مدخل مباشر إلى الواقع ، وخاصة إلى جسد الأم المُحظَر الآن . فهو مطرود من هذا الإمتلاك الخيالي « المليء » إلى عام اللغة « الفارغ » . واللغة « فارغة »

لأنها سيرورة اختلاف وغياب لاحدود لها : وبعد أن كان الطفل قادراً على امتلاك أي شيء في امتلائه ، سوف يكفي الآن بالانتقال من دال إلى آخر ، على طول سلسلة ألسنية يمكن أن تكون بلا نهاية . دال يتضمن آخر ، وذلك آخر ، وهلمجرا *adinfinitum* * : فقد وضع عالم المرأة - « الاستعاري » أساساً لعالم اللغة « الكنائي » . وسوف يتم إنتاج الطفل على طول السلسلة الكنائية من الدالات ، أو المعاني ، أو المدلولات ؛ ولكن ما من موضوع أو شخص يمكنه أن يكون « حاضراً » تماماً في هذه السلسلة ، لأنها ، وكما رأينا لدى ديريدا تقسم الهويات وتوجد الاختلاف فيها .

إن هذه الحركة اللا متناهية من دال إلى آخر هي ما يعنيه لاكان بالترغبة . فكل رغبة تنبع من نقص ، وهو نقص تكافح باستمرار لكبي تسده . واللغة البشرية تعمل من خلال مثل هذا النقص : أي من خلال غياب الموضوعات الحقيقية التي تدلّ عليها الأدلة ، وواقعة أن الكلمات ليس لها معنى إلا بفضل غياب وإقصاء غيرها . فأن تدخل اللغة ، إذأ ، يعني أن تصبح فريسة الرغبة : فاللغة ، كما يلاحظ لاكان ، هي « ما يُجَوَّف الكينونة إلى رغبة » . واللغة تشقّ امتلاء الخيالي : فمن هنا وصاعداً لن يمكننا أبداً أن نجد راحة في موضوع مفرد ، أو معنى نهائي ، يضيفي المعنى على كل الموضوعات الأخرى . وأن تدخل اللغة يعني أن تكون منقطعاً عما يدعوه لاكان « الواقعي » ، ذلك الميدان المتعذر بلوغه والذي هو دوماً بعيد عن

(*) إلى مالا نهاية . باللاتينية في النص الأصلي .

متناول التبدليل ، ودوماً خارج النظام الرمزي . كما يعني أن تكون منقطعاً عن جسد الأم ، خاصة : فبعد الأزمة الأوديبية ، لن يعود بمقدورنا أبداً نيل هذا الموضوع النفيس مرة أخرى ، بالرغم من أننا سنصرف أعمارنا في مطاردته . وعلينا أن نقيم عوضاً عن ذلك علاقةً مع موضوعات بديلة ، مع ما يدعوه لكان « الموضوع » الصغير ، والذي نحاول عبثاً أن نسدّ به الثغرة الموجودة في مركز كينونتنا تماماً . وهكذا نتنقّل بين بدائل البدائل ، واستعارات الاستعارات ، دون أن نتمكن أبداً من استعادة الهوية الذاتية والاكتمال الذاتي النقيين اللذين عرفناهما في الخيالي . وليس ثمّة معنى أو موضوعاً « متعالياً » لكي يعيد إلى الأرض هذا التوق الذي لا ينتهي — أو إن كان ثمّة مثل هذا الواقع المتعالي ، فهو القضيب ذاته ، « الدال المتعالي » كما يدعوه لكان . لكن هذا القضيب ليس موضوعاً أو واقعاً في الحقيقة ، ليس العضو الجنسي الذكري الفعلي : إنه مجرد مؤشر فارغ على الاختلاف ، ودليل على ما يفصلنا عن الخيالي ويحشرنا في مكاننا المرسوم سلفاً ضمن النظام الرمزي .

وكما رأينا لدى مناقشتنا فرويد ، فإن لكان يعتبر اللاوعي مبنياً مثل لغة . ليس لأنه يعمل من خلال الاستعارة والكناية وحسب ، بل لأنه أيضاً ليس مؤلفاً من أدلّة — معاني راسخة — بقدر ما هو مؤلّف من دالات ، شأنه شأن اللغة بالنسبة لما بعد البنيويين . فعين تحلم بحصان ، لا يكون واضحاً مباشرة علام يدل هذا : فقد يكون له كثيراً من المعاني المتناقضة ، أي قد يكون واحداً وحسب من سلسلة كاملة من الدالات ذات المعاني المتعددة على نحو متساوٍ . وينبغي القول إن صورة الحصان

ليست دليلاً بالمعنى السوسوري للكلمة — فهي لا تملك مدلولاً واحداً محددًا مربوطاً بأحكام إلى ذيلها — وإنما هي دالٌّ قد يكون متصلاً بكثير من المدلولات المختلفة ، كما قد يحمل هو ذاته آثار الدالات الأخرى التي تحيط به . (عندما كتبت الجملة السابقة ، لم أكن متنبهاً لما تنطوي عليه كلمتا « حصان » و « ذيل » من تلاعب بالألفاظ : لقد تفاعل دالٌّ مع آخر دون قصدٍ واعٍ من قبلي) . واللاوعي بدقة هو حركةٌ وفعالية متواصلة للدالات ، والتي يتعدّر علينا في الغالب بلوغ مدلولاتها لأنها مكبوتة . وهذا هو السبب في أن لا كان يتحدث عن اللاوعي بوصفه « انزلاق المدلول تحت الدال » ، وبوصفه اضمحلالاً وتبخّراً متواصلاً للمعنى ، ونصّاً « حدائياً » عجيبيّاً تكاد لا تمكن قراءته ومن المؤكد أنه لن يفضي للتأويل أبداً بأسراره العميقة .

لو كان هذا الانزلاق والاختفاء المتواصل للمعنى هو حقيقة الحياة الواعية ، لما كنا قادرين أبداً على التكلم بطريقة متماسكة . ولو كانت اللغة برمتها تحضرني عندما أتكلم لما كنت قادراً على نطق أي شيء مطلقاً . ولذلك لا يمكن للأنا ، أو الوعي ، أن يعمل إلا من خلال كبت هذه الفعالية المتمردة ، مُسَمِّراً الكلمات على المعاني بصورة مؤقتة . وبين الحين والآخر تندسّ في خطابي كلمة من اللاوعي لا أريدها ، وتلك هي زلّة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة . أما بالنسبة للاكان فإن خطابنا كله هو زلّة لسان بمعنى ما : فحين تكون سيرورة اللغة انزلاقية والتباسية كما يشير ، لن يكون بمقدورنا أبداً أن نعني بدقة ما نقول أو أن نقول بدقة ما نعني . فالمعنى هو دوماً نوع من التقريب approximation ، إضابة خاطئة قريبة ، إخفاق جزئي ، خلط للـ —

معنى ولا — اتصال مع معنى وحوار . ومن المؤكد أننا لا يمكن أن نلتزم بالحقيقة بطريقة « نقية » ومباشرة : ولقد أراد لاكان بأسلوبه الغامض مثل لغة العراف ، والذي هو لغة اللاوعي بحد ذاته ، أن يشير إلى أن أية محاولة في نقل معنى كامل ، وخالٍ من الشوائب في الكلام أو الكتابة هي خداع قل — فرويدي . وفي الحياة الواعية ، نحن نحقق معنى ما الذواتنا بوصفها دواتاً موحدة ومتناسكة إلى حد معقول ، وإلا لكان أمرنا مستحيلًا . بيد أن كل هذا هو على المستوى « الخيالي » وحسب من الأنا ، والذي لا يشكل سوى رأس جبل الجليد من الذات الانسانية المعروفة لدى التحليل النفسي . فالأنا هو وظيفة أو أثر ذات هي دوماً مشتتة ، ولا تتطابق مع ذاتها أبداً ، ومربوبة بخيط على طول سلاسل الخطابات التي تشكلها . وثمة انشطار جذري بين هذين المستويين من الكينونة — فجوة يمكن التمثيل لها على نحو دراماتيكي جداً بفعل الإشارة إلى ذاتي في جملة ما . فعندما أقول « أنا سوف أحصد المرج غداً » . فان « أنا » التي أتلفظ بها هي إشارة مرجعية راسخة تماماً ، ومفهومة مباشرة تعطي فكرة خاطئة عن الأغوار المظلمة لـ « أنا » التي تقوم بالتلفظ . وتُعترف الـ « أنا » الأولى لدى النظرية الألسنية بوصفها « ذات النطق » ، الموضوع الذي تشير إليه جملتي ، أما الـ « أنا » الثانية ، والتي تقول الجملة ، فهي « ذات الناطق » ، الذات التي تقوم بفعل الكلام عملياً . وفي سيرورة الكلام والكتابة ، يبدو أن هاتين الـ « الأنايين » تحققان صرباً تقريبياً من الوحدة ؛ لكن هذه الوحدة هي من نوع خيالي . ذلك أن « الذات الناطقة » ، الشخص البشري المتكلم أو الكاتب الفعلي ، لا يمكنه أبداً أن يمثل نفسه على نحو كامل فيما يقال : وينبغي القول إنه ليس ثمة دليل يلخص كينونتي الكاملة . ولا يمكنني

أن أدلّ على نفسي في اللغة إلا من خلال ضمير ملائم . فالضمير « أنا » يقوم مقام الذات المتملصة أبداً ، والتي تنزلق دوماً عبر تشابكات أية قطعة محددة من اللغة ، وهذا يكافئ القول إنني لا أستطيع أن « أعني » و « أكون » في آن واحد . ولكي يؤكد لا كان على ذلك أعاد بجرأة كتابة كوجيتوديكارت « أنا أفكر » ، إذأ أنا موجود ، على النحو التالي : أنا لا أكون حيث أفكر ، وأنا أفكر حيث لا أكون .

. ثمة تشابه شائق بين ما وصفناه للتو و « أفعال النطق » المعروفة بوصفها أدباً . ففي بعض الأعمال الأدبية ، وخاصةً في القصّ الواقعي ، يكون انتباهنا كقراء مشدوداً ليس إلى « فعل الناطق » ، أي ليس إلى الكيفية التي يقال بها شيء ما ، ومن أي نوع من الموقع ولأية غاية في الدهن ، وإنما إلى ما يقال وحسب ، أي إلى النطق ذاته . ومن المحتمل أن يكون لمثل هذا النطق « الغفّل » موثوقية أكبر ، وأن ينال موافقتنا بسهولة زائدة ، بالمقارنة مع ذلك النطق الذي يشدّ الانتباه إلى الكيفية التي يُبنى بها النطق فعلياً . كما أن لغة وثيقة قانونية أو كتاب علمي قد تؤثر فينا بل وتخيفنا لأننا لا نرى كيف بلغت اللغة حالتها هذه . فالتنصّ من هذا النوع لا يتيح للقارئ أن يرى كيف تمّ اختيار الوقائع التي يحتويها ، وما الذي تمّ إقصاؤه ، ولماذا تمّ تنظيم هذه الوقائع بهذه الطريقة المحددة ، وما هي الافتراضات التي حكمت هذه السيرورة ، وما هي أشكال العمل الداخلة في تشكيل النصّ ، وكيف أن ذلك كله كان من الممكن أن يكون مختلفاً . وإذأ ، فإن جزءاً من سلطة هذه النصوص يكمن في قمعها لما يمكن أن ندعوه أساليب الانتاج الخاصة بها ، وللكيفية التي أصبحت من خلالها ماهي عليه ، وبهذا

معنى ، فإن لهذه النصوص شبهاً مشيراً مع حياة الأنا الشري ، والذي يزدهر من خلال كبت سيرونة تكونه الخاص . وبالمقابل ، فإن كثيراً من الأعمال الأدبية الحدائية تجعل « فعل الناطق » ، أي سيرونة إنتاجها الخاص ، جزءاً من « محتواها » الفعلي . فهي لا تحاول أن توهم بأن الشك لا يرقى إليها ، شأن دليل بارت « الطبيعي » ، وإنما « تزيج النقاب عن صنعة » إنشائها الخاص كما يقول الشكلاونيون . وهي تفعل ذلك على هذا النحو كي لا يتم الخلط بينها وبين الحقيقة المطلقة — وكي تشجع القارئ على التأمل النقدي في الطرائق الجزئية والمحددة التي تبني بها الواقع ، وبذا يدرك أن ذلك كله كان من الممكن أن يحصل بصورة مختلفة . ولعل دراما برتولت بريخت هي المثال الأرفع لهذا لهذا النوع من الكتابة ؛ بيد أن هنالك كثيراً من الأمثلة الأخرى في المنون الحديثة ، ومنها السينما . فلنأخذ من جهة أولى فيلماً هوليوودياً نمطياً حيث يتم استخدام الكاميرا كنوع من « النافذة » أو العين الثانية التي ينظر الناظر من خلالها إلى الواقع — فهو يحمل الكاميرا بثبات ويدعها « تسجل » وحسب ما يحدث . ولدى مشاهدة هذا الفيلم ، نحن ننزع إلى نسيان أن « ما يحدث » لا « يحدث » وحسب في الحقيقة ، وإنما هو بناء شديد التعقيد ، ينطوي على أفعال وافتراضات عدد كبير جداً من البشر . ولنأخذ من جهة ثانية عرضاً سينمائياً تندفع فيه الكاميرا بعصبية ودون توقف ، مثل السهم ، من موضوع إلى موضوع ، فتركز أولاً على واحد ومن ثم تنبذه لتلتقط آخر ، وتسرد هذه الموضوعات من روايا مختلفة عديدة قبل أن تزحف مبتعدة ، وعلى نحو يوقع الغم في النفس ، لتصوير شيئاً آخر . ومع أن هذا ليس نهجاً طليعياً بالضرورة ، إلا أنه يسلط الضوء ، بخلاف النمط الأول ، على الكيفية التي يتم

يتمّ بها « تصدير » أو « تقديم » فعالية الكاميرا ، وطريقة إعداد الإيبيسود ، بحيث لا يمكننا كمشاهدين أن نكتفي بالتحديق عبر هذه العملية الناتئة والبارزة إلى الموضوعات ذاتها (٣) . وهكذا يمكن القبض على « محتوى » العرض بوصفه نتاج طقم نوعي من الصناعات التقنية ، لا واقعاً « طبيعياً » أو متعّيناً ينبغي على الكاميرا أن تعكسه وحسب . ذلك أن « المدلول » - « معنى » العرض - هو نتاج « الدال » - التقنيات السينمائية - وليس شيئاً سابقاً عليه .

ومن أجل مزيد من التتبّع لتضمينات فكر لا كان بشأن الذات البشرية، سوف نقوم بالتفاف صغير عبر مقالة شهيرة كتبها الفيلسوف الماركسي الشهير لوي ألتوسر تحت تأثير لا كان . ففي « الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الايديولوجية » ، والتي ضمّنها ألتوسر كتابه لينين والفلسفة (١٩٧١) ، يحاول أن يلقي الضوء ، باستعانة ضمنية بالنظرية التحليلية النفسية اللاكانية ، على اشتغال الايديولوجيا في المجتمع . وتتساءل المقالة ، كيف يحصل أن الذوات البشرية غالباً جداً ما تعضّض للإيديولوجيات المهيمنة في مجتمعاتها - وهي إيديولوجيات يرى ألتوسر أنها حيوية للحفاظ على سلطة الطبقة الحاكمة ؟ وبأية آليات يحدث ذلك ؟ وغالباً ما يُعْتَبَر ألتوسر ماركسياً « بنيوياً » ، ذلك أن الأفراد البشريين هم بالنسبة له نتاج محددات اجتماعية كثيرة مختلفة ، وليس لهم بالتالي أية وحدة جبرية . وبقدر ما يتعلّق الأمر بعلم

(٣) من أجل تحليل قيم لهذا الموضوع ، انظر المجلة السينمائية Screen ، والتي تصدر في لندن عن جمعية الثقيف السينمائي والتلفزيوني . وانظر أيضاً كريستيان ميتز ، التحليل النفسي والسينما (لندن ، ١٩٨٢) .

المجتمعات البشرية ، يرى ألتوسر أن هؤلاء الأفراد تمكن دراستهم بوصفهم وظائف أو آثاراً لهذه البنية الاجتماعية أو تلك - أي بوصفهم يشغلون مكاناً في أسلوب للإنتاج ، وبوصفهم أعضاء في طبقة اجتماعية معينة وهلمجراً . بيد أن هذه ليست أبداً الطريقة التي نختبر بها أنفسنا فعلياً . فنحن ننزع بالأحرى إلى رؤية أنفسنا بوصفنا أفراداً أحراراً ، مستقلين ، نسيج وحدنا ونتاج أنفسنا ، وما لم نفعل ذلك لن نكون قادرين على لعب أدوارنا في الحياة الاجتماعية . وبالنسبة لألتوسر، فإن ما يتيح لنا أن نختبر أنفسنا على هذا النحو هو الايديولوجيا . فكيف نفهم ذلك ؟

بقدر ما يتعلق الأمر بالمجتمع ، فإني ناقل "تماماً كفرد . لاشك أن أحداً ما يجب أن ينجز ما أنجزه من وظائف (كتابة ، تدريس ، محاضرات وما إليها) ، ذلك أن للتعليم دوراً حاسماً يلعبه في إعادة إنتاج هذا النوع من النظام الاجتماعي ، ولكن ليس ثمة سبب محدد لأن يكون هذا الفرد هو أنا نفسي . وأحد الأسباب التي تمنع هذا التفكير من أن يسوقني إلى الالتحاق بسيرك أو الانتحار هو أن هذه في العادة ليست الطريقة التي أختبر بها هويتي الخاصة ، وليست الطريقة التي أعيش بها حياتي عملياً . فأنا لا أشعر أنني مجرد وظيفة لبنية اجتماعية يمكنها الاستمرار من دوني ، بالرغم من أن ذلك يبدو صحيحاً عندما أحلل الوضع ، بل أشعر أنني شخص تربطه بالمجتمع والعالم عموماً علاقة لها أهميتها ، علاقة تمنعني إحساساً بالمعنى والقيمة كافياً ليتمكنني من الفعل على نحو هادف . وكان المجتمع بالنسبة لي ليس مجرد بنية لا شخصية ، وإنما « ذاتاً تخاطبني » شخصياً - تميزني ، وتخبرني أنني قيّم ، فتجعلني ذاتاً حرة ومستقلة . صحيح أنني لا أشعر بالضبط أن المجتمع يوجد من أجلي وحدي ، ولكنني أشعر أنه « متمرّك »

عليّ إلى حد بعيد ، وأنني بدوري « متمركز » عليه إلى حد بعيد .
والإيديولوجيا ، بالنسبة لالتوسر ، هي طقم القناعات والممارسات الذي
ينجز هذا التمرکز . وهي أكثر حذقاً ، ونفاذاً ، ولاوعياً من طقم
معتقدات مذهبية واضحة وصريحة : إنها الوسط الذي أعيش فيه
علاقتي بالمجتمع ، وميدان الأدلة والممارسات الاجتماعية التي تربطني
بالبنية الاجتماعية وتمنحني إحساساً بهدف وهوية متماسكين .
والإيديولوجيا بهذا المعنى قد تتضمن فعل الذهاب إلى الكنيسة ،
والإدلاء بصوت في اقتراع ، وإفساح الطريق للسيدات أولاً ، وقد تضم
ليس الميول الواعية وحسب مثل التفاني الشديد في سبيل الملكية وإنما
الطريقة التي ألبس بها ونوع السيارة التي أقودها ، وصوري اللاواعية
العميقة عن الآخرين وعن نفسي .

وبعبارة أخرى ، فإن ما يفعله ألتوسر هو إعادة تفكير مفهوم
الإيديولوجيا بالارتباط مع « خيالي » لاكان . ذلك أن علاقة الذات
الفردية بالمجتمع ككل هي في نظرية ألتوسر شبيهة بعلاقة الطفل الصغير
بصورته أو صورتها المرآتية في نظرية لاكان . ففي كلتا الحالتين ،
تستمد الذات البشرية صورةً للنفس موحدةً مرضيةً من خلال التماهي
مع موضوع يعكس إليها هذه الصورة في دارة أو حلقة نرجسية ،
مغلقة . وفي كلتا الحالتين ، أيضاً ، تشتمل هذه الصورة على سوء
تمييز ، ذلك أنها تُمثِّلُ idealize الوضعية الواقعية للذات . فالطفل
ليس متكاملًا فعلياً كما توحي صورته في المرآة ، وأنا لست فعلياً تلك
الذات المتناسكة ، والمستقلة ، والمنتجة لذاتها التي أعرف نفسي عليها
في المجال الإيديولوجي ، وإنما الوظيفة « اللامتمركزة » لمحددات

اجتماعية عديدة . وإذ تفتنني وتأسرنني الصورة التي أتلقها لنفسي ،
فأنني أخضع نفسي لها ؛ ومن خلال هذا « الإخضاع » أصبح ذاتاً
فاعلة .

يتفق معظم المعلقين الآن على أن مقالة ألتوسر اللمّاحة متصدعة على
نحو خطير . فهي تزعم ، مثلاً ، أن الايديولوجيا ليست سوى قوة
قائمة تخضعنا لها ، دون إتاحة حيز كافٍ لوقائع الصراع الايديولوجي ؛
وهي تنطوي على تأويلات للاكان خاطئة وخطيرة نوعاً ما . ومع ذلك ،
فهي محاولة لإظهار الصلة الوثيقة بين النظرية اللاكانية وقضايا تتعدى
العيادة التحليلية ؛ حيث ترى ، وبحق ، أن متن هذا العمل ينطوي على
تضمينات عميقة ترتبط بميادين عديدة تتعدى التحليل النفسي بحد ذاته .
وبالفعل ، فمن خلال إعادة تأويل الفرويدية بالارتباط مع اللغة ، والتي
هي فعالية اجتماعية واضحة ، يتيح لنا لاکان سبر العلاقات بين
اللاوعي والمجتمع البشري . ويمكن وصف عمله بالقول إنه يجعلنا
ندرك أن اللاوعي ليس نوعاً من المنطقة الخصوصية ، الصاخبة ،
والمتهاجة في « داخلنا » ، وإنما هو أثر لعلاقتنا ببعضنا بعضاً .
وينبغي القول إن اللاوعي هو « خارجنا » أكثر منه « ضمننا » — أو إنه
بالأحرى يوجد « بيننا » ، شأنه شأن علاقاتنا . وما يجعله مراوفاً
وخيفاً ليس كونه مطموراً ضمن عقولنا ، وإنما كونه نوعاً من الشبكة
الفسحة ، المتحابكة التي تحيط بنا وتتنسج عبرنا ، ولذا لا يمكن
تشبيها وتسميرها أبداً . وأفضل صورة لهذه الشبكة ، والتي تتعدانا
وتبقى في الوقت ذاته تلك المادة التي نتكوّن منها ، هي اللغة ذاتها ؛
ذلك أن اللاوعي بالنسبة للاكان هو في الحقيقة أثر خاص للغة ،

وسيرورة رغبة تنطلق في حركتها من خلال الاختلاف . فعندما ندخل النظام الرمزي ، نحن ندخل اللغة ذاتها ، بالرغم من أن هذه اللغة ، عند لاكان شأنها عند البنيويين ، ليست أبداً شيئاً خاضعاً لسيطرتنا الفردية الكاملة . بل على العكس ، فإن اللغة ، وكما رأينا ، هي ما يشطرنا داخلياً ، وليست أداة يمكننا التلاعب بها ونحن واثقون . إن اللغة موجودة قبلنا على الدوام : إنها « في المكان الملائم » مسبقاً على الدوام ، منتظرة أن تحدد لنا أمكنتنا صمنها . وهي جاهزة وتنتظرنا مثل أهلنا ، وكما لا نستطيع التخلص من الدور المهيمن الذي يلعبه أهلنا في تشكيلنا ، فأننا لا نستطيع أبداً أن نهيمن عليها تماماً أو نخضعها لغاياتنا . اللغة ، اللاوعي ، الأهل ، النظام الرمزي : هذه المصطلحات عند لاكان ليست مترادفات بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكنها متحالفة على نحو صميمي . وهي تصدر عنه في بعض الأحيان بوصفها الـ « آخر » — أي بوصفها ذاك الذي مثل اللغة هو دوماً أمامنا ويفرّ منّا ، والذي أوجدنا كذوات أصلاً ولكننا لا نستطيع أن نمسك به أبداً . ولقد رأينا أن رغبتنا اللاواعية بالنسبة للاكان موجهة نحو هذا الآخر، الذي يتخذ هيئة واقع مُشْبِع لا يمكن أن نمتلكه أبداً ، ولكن يبقى صحيحاً أيضاً بالنسبة للاكان أننا دوماً نتلقى رغبتنا من الآخر بطريقة ما . فنحن نرغب بما يرعبه لنا آخرون — أهلنا ، مثلاً — بصورة لا واعية ، ولا يمكن أن نحصل الرغبة إلا لأننا واقعون في شراك علاقات ألسية ، وجنسية واجتماعية — الحقل الكامل للـ « آخر » — تولّد هذه الرغبة لم يكن لاكان شديد الاهتمام بأن تكون لنظرياته صلة وثيقة بالمجتمع ، ومن المؤكد أنه لا « يحلّ » إشكالية العلاقة بين المجتمع واللاوعي . بيد أن الفرويدية ككل تمكّننا من طرح هذه المسألة ، والتي أودّ الآن أن

أنفحصها من خلال مثال أدبي ملموس ، هو رواية د . هـ . لورنس
أبناء وعشاق . فحتى النقاد المحافظون ، الذين يرتابون بعبارات مثل
« عقدة أوديب » بوصفها رطانة غريبة ، يعترفون في بعض الأحيان
أن ثمة شيئاً يعمل عمله في هذا النص ويبدى شبهاً ملحوظاً بلراما فرويد
الشهيرة (وبالمناسبة ، من الشائق أن النقاد التقليديين يبدون راضين تماماً
عن استخدام رطانة مثل « الرمز » ، و « المفارقة المكهية الدرامية » و
« النسيج الكثيف » ، بينما يواظبون بصورة غريبة على مقاومة تعابير
مثل « دال » و « لا تمرکز ») . وبقدر ما نعلم ، فإن لورنس ، عندما
كتب أبناء وعشاق ، لم يكن يعرف إلا القليل عن عمل فرويد
من خلال روجته الألمانية فريدا . وليس ثمة دليل على أنه كان
يملك أية معرفة مباشرة وتفصيلية بعمل فرويد ، الأمر الذي
يمكن اعتباره بمثابة إثبات مستقل ومدهش لمذهب فرويد . فمن
المؤكد أن أبناء وعشاق هي رواية أوديبية بعمق ، دون أن تُظهر مطلقاً
أنها تدرك ذلك : فالفتى بول مورل الذي ينام مع أمه في سرير واحد ،
ويعاملها بحنان عاشق ويشعر بعداء شديد تجاه والده ، يكبر ويصبح
بول الرجل ، العاجز عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة ، ويتخلص في
النهاية من هذا الوضع بقتل أمه في فعل ملتبس من الحب ، والحقن وانعتاق
الذات . أما السيدة مورل ، من جهتها ، فهي تغار من علاقة بول مع
مريام ، وتسلك مثل عشيقة منافسة . ويرفض بول مريام من أجل أمه ؛
ولكنه في رفضه لها يرفض بصورة لاواعية أمه فيها ، وفي ما يشعر به
لديها من حب للتملك الروحي الخائق .

بيد أن تطور بول السيكلوجي لا يحدث في فراغ اجتماعي .
فوالده ، والتر مورل ، عامل منجم ، في حين أن أمه من طبقة اجتماعية

أرفع قليلاً . والسيدة مورل يهملها ألا يلحق بول والده إلى الحفرة ،
وتريده أن يضطلع بعمل ديني بدلاً من ذلك . أما هي نفسها فتبقى في
البيت كربة منزل : وهذه العائلة ، آل مورل ، هي لذاً جزء مما يعرف
باسم « التقسيم الجنسي للعمل » ، والذي يأخذ في المجتمع
الرأسمالي شكلاً يُستخدَم فيه الأب بمثابة قوة عمل ضمن العملية
الانتاجية أما الأم فيكون عليها تأمين « الإعالة » الجسدية والانفعالية
له ولقوة عمل المستقبل (الأطفال) . وغربة السيد مورل عن حياة البيت
الانفعالية ناجمة جزئياً عن هذا التقسيم الاجتماعي — الذي يستلبه من
أطفاله ، ويجعلهم أقوى صلة بالأم من الناحية الانفعالية . وحين يكون
عمل الأب مضنياً وشديد الوطأة ، شأن عمل والتر مورل ، فمن الطبيعي
أن يكون دوره في العائلة هزياً : الأمر الذي يضطر مورل إلى إقامة
تماس انساني مع أطفاله من خلال مهاراته العملية المنزلية . وعلاوةً ،
فان افتقاره إلى التعليم يجعل من الصعب عليه أن يعبر عن مشاعره ،
الأمر الذي يوسّع الشقة بينه وبين عائلته . كما أن طبيعة عمله المنهك ،
وشديد الانضباط تساعد على خناق هياج وعنف لدى مورل في منزله ،
الأمر الذي يسوق الأطفال إلى ذراعي أمهم أكثر فأكثر ، ويحرّض
لديها حبّ التملك الغيور . ولكي يعوض الأب عن حالته الدونية في
العمل ، فانه يكافح لتأكيد سلطة رجولية تقليدية في المنزل ، مما يزيد
في غربة الأطفال عنه .

وفي حالة آل مورل ، تتعقد تلك العوامل الاجتماعية أكثر من خلال
التمايز الطبقي بينهما . وهكذا يبدي مورل ما تعتبره الرواية خرساً ،
وجسديةً physicality وسلبية بروليتارية مميزة : فرواية أبناء وعشاق

تصور عمال المناجم مخلوقات من العالم السفلي تحيا حياة الجسد وليس العقل . وهو تصوير غريب يلفت الانتباه ، ذلك أن عمال المناجم كانوا قد بدأوا في عام ١٩١٢ ، السنة التي أنهى فيها لورنس الرواية ، أكبر إضراب شهدته بريطانيا . وبعد سنة ، أي في السنة التي نشرت فيها الرواية ، أدت أسوأ كارثة منجمية منذ مئة عام إلى نهاية سيئة لإدارة مُهْمَسِلَة ومتهاوئة على نحو خطير ، وعقب الجو برائحة الحرب الطبقية في كل مكان من حقول الفحم البريطانية . وهذه التطورات ، بكل ما فيها من وعي سياسي حاد وتنظيم معقد ، لم تكن أفعال أشخاص متناقضين ومغفلين . أما السيدة مورل (لعاه ذو دلالة أننا لا نشعر بميل إلى استخدام اسمها الأول) فتنتمي إلى الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ، متعلمة إلى حدٍ معقول ، وحسنة التعبير وحازمة . ولذا فهي ترمز إلى ما قد يأمل بتحقيقه الفتى بول ، الحساس والمولع بالفن : وتحوله الانفعالي باتجاهها وبعيداً عن الأب هو تحول عن عالم منجم الفحم البائس المُسْتَنَزَل نحو حياة الوعي المنعق الطليق . والتوتر التراجيدي الكامن الذي يقع بول في شراكه عندئذ ، ويكاد يدمره ، ينبع من واقعة أن أمه – المصدر الحقيقي للطاقة التي تدفعه على نحو طموح الى ما هو أبعد من المنزل والحفرة – هي في الوقت ذاته القوة الانفعالية العاتية التي تشده إلى الخلف .

ولا حاجة ، إذاً ، لأن تكون قراءة تحليلية نفسية للرواية بديلاً عن تأويل اجتماعي لها . ونحن نتكلم بالأحرى عن جانبين أو وجهين لوضعية إنسانية واحدة . ويمكن لنا أن نناقش الصورة « الواهية » لدى بول عن أبيه والصورة « القوية » عن أمه بمصطلحات أو ديبية وطبقية على

حد سواء ، ويمكننا أن نرى أن العلاقات الانسانية بين أب عفيف ، وغائب ، وأم مطلّبة انفعالياً ، وطموحة وطفل حساس يمكن فهمها بارتباطها مع السرورات اللاواعية وكذلك بارتباطها مع قوى وعلاقات اجتماعية معينة . (وبالطبع ، فان بعض النقاد لن يجدوا أي نوع من المقاربتين مقبولاً ، ويؤثرون بدلاً من ذلك قراءة « انسانية » للرواية . وليس من السهل معرفة ما هي هذه « الانسانية » ، والتي تقصي الوضعيات الحياتية الملموسة للشخصيات ، وأعمالهم وتواريحهم ، والدلالة العميقة لعلاقاتهم الشخصية وهوياتهم ، وجسديتهم وهلمجراً) . بيد أن ذلك كله يبقى مقتصرأ على ما يمكن أن ندعوه « تحليل المحتوى » ، والنظر إلى ما يُقال وليس إلى الكيفية التي يقال بها ، إلى « الثيمة » وليس إلى « الشكل » . ولكننا نستطيع دفع هذه الاعتبارات بحيث تطل « الشكل ذاته » - أي بحيث تطل أموراً تتعلق برسم الشخصية ، وما هي زاوية النظر السردية التي تتخذها . وعلى سبيل المثال ، يبدو واضحاً أن النصّ يتماهى وإلى حدّ بعيد مع وجهة نظريول الخاصة ويُجَبَّر لها ، ولو بصورة غير كاملة تماماً : فبما أن النظرة إلى السرد تتم عبر عينيه بصورة رئيسة ، لا يكون لدينا أي مصدر فعلي لشهادة سواه . ومع انتقال بول إلى مقدمة القصة ، فان والده يتراجع إلى المؤخرة . والرواية عموماً أكثر « جُؤَانِيَّة » في معالجتها للسيدة بول قياساً بمعالجتها لزوجها ، ويمكن أن نجادل فعلاً أنها منظمة على نحو ينزع إلى تسليط الضوء عليها والتعظيم عليه ، وهذه صنعة شكلية تعزز وتدعم المواقف الخاصة للشخصية الرئيسة . وبعبارة أخرى ، فان الطريقة الفعلية التي تمّ بها بناء السرد تتواطأ إلى حد ما مع لا وعي بول الخاص : وليس واضحاً لنا ،

مثلاً ، أن مريام ، كما يقدمها النص ، من وجهة نظر بول إلى حد بعيد ، تستحق فعلاً ما تثيره لديه من نفاد صبر متلهف ، وقد تكون لدى كثير من القراء إحساس "مزعج" بأن الرواية « ظلمتها » على نحو ما . (شاركت جيسي تشامبرز ، وهي مريام الواقعية ، هذا الرأي بحماس ، لكن هذا ليس له أية علاقة بأغراضنا الراهنة) . ولكن كيف يمكن لنا أن نعلن شرعية هذا الإحساس بالظلم ، عندما تكون وجهة نظر بول الخاصة « في المقدمة » دوماً بوصفها مصدراً موثقاً أصلاً للأدلة والبينات ؟

ومن جهة أخرى ، ثمة أوجه للرواية تبدو كأنها تجري معاكسة لهذا العرض « أحادي الجانب » . وكما يقول ه . م . د اليسكي بحق " ، فان « ثقل التعليقات العدائية التي يوجهها بول ضد مورل يقابله التعاطف اللاواعي الذي يتم به تقديمه درامياً ، أما الاحتفاء المفرط بالسيدة مورل فتعترضه خشونة شخصيتها في الفعل (٤) » وإذا ما استخدمنا المصطلحات التي استخدمناها في الكلام عن لاكان ، فان الرواية لا تقول ما تعنيه أو تعني ما تقوله بالضبط . ويمكن تفسير ذلك جزئياً بمصطلحات تحليلية نفسية : فعلاقة الصبي الأوديبية بأبيه هي علاقة ملتبسة ، ذلك أن الأب محبوب فضلاً عن كونه مكروهاً بصورة لاواعية بوصفه غريباً ومنافساً ، ولذا يسمى الطفل لأن يقي الأب من عدوانه الخاص تجاهه . بيد أن هنالك سبباً آخر لهذا الالتباس هو أن الرواية ترى جيداً في واحد من مستوياتها أنه على الرغم من أن بول يجب أن يرفض عالم عمال المناجم الضيق . والعنيف انطلاقاً من وعي الطبقة الوسطى ، إلا أن هذا الوعي

(٤) اللهب المنشعب : دراسة حول د . ه . لورنس (لندن ، ١٩٦٨) ، ص ٤٣ .

ليس محطّ إعجاب كامل بأية حال من الأحوال. ذلك أن فيه الكثير من الهيمنة والتنكّر للحياة وما فيها من أشياء قيّمة ، الأمر الذي يمكن لنا أن نراه في شخصية السيدة مورل . إن والتر مورل . كما يخبرنا النص . هو ذلك الشخص الذي « أنكر الربّ فيه » ، ولكن هذا الإقحام الثقيل من قبل المؤلّف ، بما فيه من مهابة وتطفل ، لا يستحق طعانه في الحقيقة . ذلك أن الرواية التي نخبرنا بهذا هي ذاتها التي تروينا العكس أيضاً . فهي تروينا كيف يعيش مورل الأب ، ولا تستطیع أن تحوّل بيننا وبين رؤية أنّ للحیّز المحدود الذي يحتله في الرواية علاقة كبيرة بتنظيمها السردی الخاص ، الذي يتحوّل عنه باتجاه ابنه ، كما تروينا أيضاً . سواء بصورة مقصودة أم غير مقصودة ، أن مورل حتى ولو « أنكر الربّ فيه » فإن اللوم يجب ألاّ یُلقي عليه في النهاية وإنما على الرأسمالية النّهابة التي لا يمكنها أن تجد له استخداماً أفضل من استخدامه كسنّ في عجلة الانتاج . لكن بول ، بعزمه الوطيد على التخلّص من عالم الأب ، لا يستطيع أن يحتمل مواجهة هذه الحقائق ، ولا الرواية تحتّمها ، إذا أردنا الدقّة : ففي أبناء وعشاق لم يكن لورنس يكتب عن الطبقة العاملة وحسب وإنما عن خروجه منها * . لكن الرواية ترمّم بصورة لاواعية تقييمها المفرط لبول على حساب والده من خلال إشارتها إلى أحداث مثل إعادة اللحمة بين باكستر دويس (وهو شخص شبيه بمورل من بعض النواحي) وزوجته التي طردها كلارا (وهو حادث يُظهر بول في ضوء سلبي زائد) . أما ترميم لورنس النهائي لمورل فسيكون ميلورس .

(*) كان والد لورنس عامل منجم ، وقد تعرف لورنس عن كتب على حياة عمال المناجم والكوارث التي حلت بهم

الشخصية الرئيسة « الأنثوية » رغم كونه ذكراً قوياً في رواية عشيق الليدي تشاترلي . كما أن رواية أبناء وعشاق لا تسمح لبول أن يصرح بذلك النوع التفصيلي والمزيج من الانتقاد لتملكية أمه والذي يبدو أن بعض البنات الموضوعية تبجح به ، إلا أن طريقة التصوير الدرامي لعلاقة الأم والأب تتيح لنا أن نرى لماذا كان عليه أن يفعل .

لدى قراءة أبناء وعشاق والعين على هذه الأوجه فيها ، نحن نبنى ما يمكن أن ندعوه « تحت - نص » Sub-Text هذا العمل - نصاً يسري ضمنه ، ويمكن رؤيته عند نقاط « أعراضية » معينة من الالتباس أو المراوغة أو اللاحاح المفرط ، كما يمكن لنا كقراء أن « نكتبه » وإن لم تفعل الرواية ذلك . وكل الأعمال الأدبية تحتوي واحداً أو أكثر من هذه « تحت - نصوص » ، وهي بمثابة « لاوعي » العمل ذاته . ذلك أن تبصرات العمل ، كما هو الحال مع كل كتابة ، لها علاقة عميقة بما تعتصم عليه : فما لا تقوله ، والكيفية التي تسكت بها عنه ، قد يكون مهماً بقدر أهمية ما تنطق به ، لأن ما يبدو غائباً ، أو هامشياً أو متجاوزاً وجدانياً فيها قد يقدم مفتاحاً أساسياً لمعانيها . ونحن لا نرفض هنا « ما تقوله الرواية » أو نطرح به ، في محاولة للبرهنة ، مثلاً ، على أن مورل هو البطل الفعلي وروجته هي الشرير . وذلك لأن وجهة نظر بول تبقى مشروعة ولها ما يبررها : فأمه هي حقاً مصدر للعاطف أغنى من والده بما لا يقاس . إننا ننظر بالأحرى إلى ما يجب أن تصمت عنه الرواية أو تكبته بصورة لا مفرّ منها ، متفحصين الطرائق التي تعمل الرواية بها على ألا تتطابق مع ذاتها تماماً . وبعبارة أخرى ، فإن النقد التحليلي النفسي يمكن أن يقوم بما يتعدى السعي خلف الرموز القضيبيّة : يمكنه أن يخبرنا شيئاً ما عن الكيفية التي تشكلت بها النصوص الأدبية فعلياً ، وأن يكشف شيئاً ما عن معنى هذا التشكيل .

يمكن بصورة عامة تقسيم النقد الأدبي التحليلي النفسي إلى أربعة أنواع ، تبعاً لما يعتبره موضوع اهتمامه . حيث يمكنه أن يعنى بـ مؤلف العمل ؛ أو بمحتويات العمل ؛ أو ببنائه الشكلي ؛ أو بالقارىء . ومعظم النقد التحليلي النفسي هو من النوعين الأولين ، اللذين هما النوعان الأشد محدودية وإشكالية في الواقع . فالتحليل النفسي للمؤلف عمل تأملي ، ويقع في النوع ذاته من الإشكاليات التي أشرنا إليها عند مناقشة الصلة بين « قصد » المؤلف والأعمال الأدبية . أما التحليل النفسي لـ « المحتوى » — أي التعليق على التحفيزات اللاواعية للشخصيات ، أو على الدلالة التحليلية النفسية للموضوعات أو الأحداث في النص ، فهو ذو قيمة محدودة ، وغالباً جداً ما يكون اختزالياً عند سلوك مسلك السعي سيء الصيت وراء الرمز القضيبي . ولقد كانت مغامرات فرويد المتفرقة في حقل الأدب والفن بهاتين الصيغتين . وقد كتب دراسة أخاذة عن ليوناردو دافنشي ، ومقالة عن تمثال « موسى » لميكيل أنجلو وبعض التحليلات الأدبية ، من أبرزها تحليله لرواية قصيرة للكاتب الألماني ويلهلم جانسن عنوانها غواديقاً . وهذه المقالات إما أن تقدم تفسيراً تحليلياً نفسياً للمؤلف نفسه كما يفصح عن ذاته في عمله ، أو أنها تتفحص أعراض اللاوعي في الفن كما تتفحصها في الحياة . أما « مادية » الصنيع الفني ذاته ، وتكوينه الفني النوعي ، فثمة نزوع لإغفالهما في كلتا الحالتين .

أما رأي فرويد الشهير في الفن فهو قاصر أيضاً: أي مقارنته إياه بالعصاب (٥). وما عناه بذلك هو أن الفنان ، شأن العصابي ، تسيطر عليه

(٥) انظر مقالة فرويد « الإبداع الأدبي والحلم اليقظ » ، في جيمس ستراتشي (محرر) الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد السيكولوجية الكاملة (لندن ، ١٩٥٣ - ١٩٧٣) ، المجلد IX

حاجات غريزية قوية على نحو استثنائي وتقوده إلى التحول من الواقع نحو الهوام 'fantasy' بيد أن الفنان ، بخلاف غيره من الهواميين ، يعرف كيف يعنى بعمله ، ويصوغ ويصقل أحلام يقظته بطرائق تجعلها مستساغة لدى الآخرين - فنحن نترع كما يرى فرويد إلى أن نجد أحلام يقظة الآخرين منفرة ، نظراً لما ننطوي عليه من أنوية egoism وحسد . والأمر الحاسم بالنسبة لهذه الصياغة وهذا الصقل هو قوة الشكل الفني ، والذي يوفر للقارئ أو الرائي ما يدعوه فرويد «لذة مسبقة» ، ترخي دفاعاته ضد تحقق رغبات الآخرين وبذا تمكنه من إزاحة كبتة لبرهة وجيزة ونيل لذة محرمة في سيروراته اللاواعية الخاصة . وهذا ينطبق بصورة تقريبية على نظرية فرويد في النكات ، والتي ضمنها عمله النكتة وعلاقتها باللاوعي (١٩٠٥) : فالنكات تعبر عن دفعة عدوانية أو لبيدية تكون في الحالة العادية خاضعة للرقابة ، ولكنها تُجعل مقبولة اجتماعياً من خلال «شكل» النكتة ، وظرافتها وتلاعبها بالألفاظ .

وإذاً ، فإن مسائل الشكل هي من ضمن تأملات فرويد في الفن ؛ إلا أن صورة الفنان بوصفه عصائياً هي صورة مبسطة إلى حد بعيد بالتأكيد ، إنها كاريكاتور يرسمه مواطن حفيف للرومانسي المخبول ، الممسوس . أما ما يبشر بنظرية أدبية تحليلية نفسية فهو شرح فرويد لطبيعة عمل الحلم في عمله الرائع تأويل الأحلام (١٩٠٠) . وبالطبع ، فإن الأعمال الأدبية تنطوي على عمل واعٍ ، أما الأحلام فلا : وبهذا المعنى تشبه الأعمال الأدبية الأحلام أقل مما تشبه النكات . ومع الإبقاء على التحفظ السابق في الذهن ، فإن ما يناقشه فرويد في هذا

الكتاب يبقى ذا أهمية ودلالة رفيعتين . إنَّ « المواد الخام » للحلم ، أي ما يدعوه فرويد « محتواه الكامن » هي رغبات لاواعية ، وتنبهات جسدية أثناء النوم ، وصور متأتية عن تجارب النهار الفائت ؛ لكن الحلم ذاته هو نتاج تحويل كثيف لهذه المواد، يُعرَف باسم « عمل الحلم » . ولقد أشرنا سابقاً إلى آليات عمل الحلم : إنها التقنيات اللاواعية المستخدمة في تكثيف ونقل مواده ، جنباً إلى جنب مع لإيجاد طرائق لتمثيله يتقبلها العقل . أما الحلم الذي ينتجه هذا العمل ، أو الحلم الذي نتذكره فعلياً ، فقد أطلق عليه فرويد اسم « المحتوى الظاهر » . وإذا ، فإن الحلم ليس محرد « تعبير » أو « إعادة إنتاج » لللاوعي : فبين اللاوعي والحلم الذي نحلم ، تتدخل سيرورة « إنتاج » أو تحويل . ويعتبر فرويد أن « جوهر » الحلم ليس المواد الخام أو « المحتوى الكامن » ، وإنما عمل الحلم ذاته : وهذه « الممارسة » هي موضوع تحليل فرويد . وتتألف إحدى مراحل عمل الحلم ، وهي المرحلة المسماة « التنقيح الثانوي » ، من إعادة تنظيم الحلم بحيث يتم تقديمه في شكل سرد متماسك ويتقبله العقل نسبياً . فالتنقيح الثانوي ينظم الحلم ، ويسدّ ثغراته ويملّس تناقضاته، ويعيد ترتيب عناصره الفوضوية فيحوّله إلى خرافة fable أكثر تماسكاً .

ويمكن اعتبار معظم النظرية الأدبية التي تفحصناها في هذا الكتاب إلى الآن شكلاً من « التنقيح الثانوي » للنص الأدبي . فهي في سعيها المحاسني وراء « الانسجام » ، أو « التماسك » ، أو « البنية العميقة » أو « المعنى الجوهرى » ، تسدّ ثغوب النص وتملّس تناقضاته ، فتدجن أو ججه المتباينة وتفك اشتباك صراعاته . وهي تفعل ذلك بحيث يمكن

« استهلاك » النص أن يكون أكثر يسراً — إذ تمهد السبيل للقارئ، فلا تزعجه أية خروجات عن المؤلف غير مفسرة . وثمة كثير من البحث الأدبي المكرس بصورة مقررة لهذه الغاية ، حيث يعمل برشاقة على « حل » التباسات النص ويشده إلى وتد كي يتمكن القارئ من معاينته بهدوء . والمثال المتطرف على مثل هذا التنقيح الثانوي ، على الرغم من أنه لا يختلف تماماً عن كثير من التأويل النقدي ، هو ذلك النوع من تفسير قصيدة ت . س . إليوت الأرض اليباب والذي يقرأ القصيدة بوصفها قصة بنت صغيرة مضت راكبة مزلجة مع عمها الأرشيدوق ، وغيرت جنسها بضع مرات في لندن ، ووقعت في شرك البحث عن الكأس المقدسة * وانتهت إلى اصطيد السمك كثبة على حافة سهل قاحل . وهكذا يتم ترويض المواد المتنوعة ، والمنقسمة في قصيدة إليوت وتحويلها إلى سرد متماسك ، وتوحيد الذوات البشرية المبعثرة في العمل وتحويلها إلى أنا واحد ومفرد .

وينزع أيضاً كثير من النظرية الأدبية التي مرت معنا إلى رؤية العمل الأدبي بمثابة « تعبير » أو « انعكاس » للواقع : يمثل التجربة الانسانية ، أو يجسد قصد المؤلف ، أو تعيد بناء إنتاج بنى العقل البشري . وبخلاف ذلك ، فإن تفسير فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الأدبي ليس بوصفه انعكاساً بل شكلاً من الإنتاج . ذلك أن العمل ، مثل الحلم ، يأخذ « مواداً خاماً » معينة — لعة ، نصوص أدبية أخرى ، طرائق لإدراك العالم ويحولها بواسطة تقنيات معينة إلى نتائج والتقنيات التي يجري

(*) الكأس المقدسة ، Holy Grail ، الكأس التي شرب منها المسيح في المشاء الأخير وصارت رمزاً يسمى خلفه المسيحيون بعملاً .

بواسطتها هذا الانتاج هي الصناعات المتنوعة التي تعرف باسم « الشكل الأدبي » . والنص الأدبي ، في عمله على مواده الخام ، ينزع إلى أن يخضعها لشكله الخاص من التنقيح الثانوي : وما لم يكن نصاً « ثورياً » مثل ماتم فينيجان ، فسوف يحاول أن ينظمها في كل متماسك ، وقابل للاستهلاك بصورة معقولة ، على الرغم من أن النجاح لا يحالفه في ذلك دوماً ، كما في مثال أبناء وعشاق . ولكن كما يمكن تحليل نصّ الحلم ، وفك مغاليقه ، وفكفكته بطرائق تظهر شيئاً من السيرورات التي تمّ إنتاجه بواسطتها ، فإن هذا ينطبق على النص الأدبي أيضاً . والقراءة « الساذجة » للأدب لا تتوقف إلا توقفاً قصيراً عند النتاج النصّي ذاته ، مثلما يحصل حين أصغي إليك وأنت تتلو علي حلاماً مشوقاً دون أن أزجج نفسي بسره سبراً أعمق . أما التحليل النفسي ، من الجهة الأخرى ، فهو « تأويل للشبهة » ، حسب تعبير واحد من مؤوليّه : فاهتمامه لا يقتصر على « قراءة نصّ » اللاوعي ، وإنما يسعى إلى إراحة النقاب عن السيرورات التي أنتج بها ذلك النصّ ، أي عن عمل الحلم . ومن أجل أن يفعل ذلك ، فهو يركّز بصورة خاصة على ما يدعى بالمواضع « الأعراضية » في نصّ الحلم — التشويّهات ، والالتباسات ، والغيابات والمحدوفات التي قد توفر طريقة قيّمة على نحو خاص للنفّاذ إلى « المحتوى الكامن » ، أو الدوافع اللاواعية ، التي اشتركت في تكوينه . وكما رأينا في مثال رواية لورنس ، فإن النقد الأدبي يمكن أن يقوم بشيء مشابه : فمن خلال الاهتمام بما قد يبدو بمثابة مراوغات ، وتجاوزات ونقاط توتر في السرد — كلمات لم تُقل ، كلمات قيلت بتكرار غير عادي ، التفافات وانزلاقات لغوية — يمكنه أن يباشر

السبر عبر طبقات التنقيح الثانوي ويكشف شيئاً من « التحت - نص » الذي يخفيه العمل ويكشفه في آن واحد ، شأن رغبة لاواعية . وبعبارة أخرى ، فإن بإمكانه أن يهتم ويُعنى ليس بما يقوله النص وحسب ، وإنما بكيفية عمله أيضاً (٦) .

ولقد سعى بعض النقد الأدبي الفرويدي خلف هذا المشروع إلى مدى معين . ففي كتابه *ديناميات الاستجابة الأدبية* (١٩٦٨) يرى الناقد الأميركي نورمان . ن . هولاند ، متبّعاً فرويد ، أن الأعمال الأدبية بمثابة إطلاقٍ لدى القارئ لتفاعل هوامات لاواعية ودفاعات واعية مضادة لها . ويكون العمل متمعاً لأنه يحوّل ضروب قلقنا ورغباتنا الأعماق إلى معانٍ مقبولة ومستساغة اجتماعياً بواسطة وسائل شكلية ملتوية . وما لم « يملّس » هذه الرغبات بواسطة شكله ولغته ، متيحاً لنا سيطرةً عليها ودفاعاً ضدها كافيين ، فسوف لن يكون مستساغاً ؛ كما لن يكون مستساغاً أيضاً إذا اقتصر على تعزيز مالدينا من ضروب الكبت . وهذا ، في الواقع ، ليس سوى إعادة صياغة فرويدية لإهاب للمقابلة الرومانسية القديمة بين المحتوى المضطرب المشاغب والشكل المتناغم المنسجم . ويرى الناقد الأميركي سيمون ليسر ، في كتابه *التخيل واللاوعي* (١٩٥٧) ، أن للشكل الأدبي « تأثيراً مهيئاً للطمأنينة » ، يزاحم التلق ويحتفي بالتزامنا بالحياة ، والحب والنظام . وعبر الشكل الأدبي ، كما يقول ليسر ، نحن « نؤدي البيعة للأنا الأعلى » . ولكن ماذا عن

(٦) من أجل تطبيق ماركسي لنظرية الحلم الفرويدية على النص الأدبي ، انظر بيير ماشيري ، *نظرية الإنتاج الأدبي* (لندن ، ١٩٧٨) ، ص ص ١٥٠ - ١٥١ ، وتيري إيفلتون ، *النقد والايديولوجيا* (لندن ، ١٩٧٦) ، ص ص ٩٠ - ٩٢ .

الأشكال الحداثية التي تدمر النظام ، وتهدم المعنى ، وتسفّه اطمئناننا الذاتي ؟ هل الأدب مجرد ضرب من العلاج ؟ ثمة كتاب لهولاند يشير إلى أنه يفكر بهذه الطريقة ، فهو في خمسة قراء يقرؤون (١٩٧٥) يتفحص ما يديه قراء النصوص الأدبية من استجابات لاواعية لكي يرى كيف يكتف هؤلاء القراء هوياتهم في سيرة التأويل ، بل ويكتشفون بذلك وحدة معيدة للطمأنينة في أنفسهم . واعتقاد هولاند أن للهوية الشخصية « جوهرًا ثابتًا » يمكن تجريده من حياة الفرد يضع عمله في صف ما يسمى « سيكولوجيا الأنا » الأميركية - وهي نسخة مدجنة من الفرويدية تصرف الانتباه عن « الذات المنشطرة » التي تحدث عنها التحليل النفسي الكلاسيكي وتركّزه بدلاً من ذلك على وحدة الأنا . وهي سيكولوجيا تهتم بالكيفية التي يتكيف بها الأنا مع الحياة الاجتماعية : فبواسطة تقنيات علاجية ، تتم « ملائمة » الفرد مع دوره الطبيعي ، الصحي بوصفه موظفًا إداريًا كبيرًا وطموحًا مع سيارة من الطراز اللائق ، أما أية سمات شخصية مكثّبة يمكن أن تنحرف عن هذا المعيار فتتم « معالجتها » . ومع هذا الصنف من السيكولوجيا ، فإن الفرويدية التي بدأت بمثابة فضيحة وإهانة لمجتمع الطبقة الوسطى تصبح طريقة لإقرار قيم هذا المجتمع والمصادقة عليها .

وثمة ناقدان أميركيان مختلفان جداً يتدينان لفرويد هما كينيث بورك ، الذي يؤلف بصورة انتقائية بين فرويد ، وماركس والألسنية لكي يقدم نظرته إلى الشكل الأدبي بوصفه شكلاً من الفعل الرمزي ، وهارولد بلوم ، الذي استخدم عمل فرويد لكي يُطلق واحدة من

النظريات الأدبية الأشد أصالة وجرأة في العقد الأخير . وما يفعله بلوم ، في الواقع ، هو إعادة كتابة التاريخ الأدبي بالارتباط مع عقدة أوديب . فالشعراء يعيشون بقلق في ظل شاعر « قوي » سبقهم ، وبوصفهم أبناء فانّ قمع الآباء ينالهم ، ويمكن قراءة أية قصيدة محددة بوصفها محاولة للفرار من « قلق التأثير » هذا عن طريق صياغتها الجديدة المنظمة لقصيدة سابقة . وهكذا يلجأ الشاعر ، وقد أطبق عليه التنافس الأوديبى مع « سلفه » الخاصي ، إلى تجريد تلك القوة من السلاح عن طريق اقتحامها من الداخل ، كاتباً بطريقة تنقّح ، وتبدّل وتعيد سبك قصيدة السلف ؛ وبهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد بوصفها إعادة كتابة لقصائد أخرى ، وبوصفها « أسوء قراءة » أو « أسوء فهم » لها ، ومحاولات لردّ واتقاء قوتها الطاغية بحيث يمكن للشاعر أن يُفْرِغَ حيّزاً لأصالته التخيلية الخاصة . فكل شاعر « متأخّر » ، الأخير في تقليد؛ والشاعر القوي هو الذي يملك من الشجاعة ما يكفي للاعتراف بهذا التأخّر والشروع بتقويض سلطة السلف . وأية قصيدة ، في الحقيقة ، ليست سوى تقويض من هذا النوع — سلسلة من الصنعات ، التي يمكن رؤيتها بمثابة استراتيجيات بلاغية آليات دفاعية تحليلية نفسية في الوقت ذاته ، تعمل على نقض قصيدة أخرى والتفوق عليها . وهكذا فان معنى القصيدة هو قصيدة أخرى .

تمثّل نظرية بلوم الأدبية عودة مشبوبة ، وجرئة إلى « التقليد » الرومانسي البروتستانتي من سبنسر وملتون إلى بليك ، وشيالي وييتس ، وهو تقليد حلّ محله خطّ النسب الأنجلو — كاثوليكي المحافظ (دَنْ ،

هربرت ، بوب ، جونسون ، هوبكنز) الذي رسم خارطته كل من
إليوت ، وليفيس وأتباعهما . وباوم هو الناطق النبوي باسم الخيال المبدع
في العصر الحديث ، حيث يقرأ التاريخ الأدبي بوصفه معركة بطولية
يخوضها جبابرة ، أو بوصفه دراما نفسية جبارة ، ويعوّل على « إرادة
التعبير » لدى الشاعر القوي في صراعه من أجل إيجاد ذاته . ومثل هذه
الفردانية الرومانسية الباسلة غريبة بصورة عنيفة عن الروحية الشكّية ،
اللا إنسانية لعصر تفكيكي . ويدافع بلوم في الحقيقة عن قيمة « الصوت »
والعبرية الشعرية الفردية ضد زملائه الديرديين في ييل (هارتمان ،
دي مان ، هيليز ميار) . وهو يأمل أن ينتزع من فكي نقد تفكيكي يحترمه
من بعض النواحي إنسانية رومانسية تعيد كلاً من المؤلف ، والقصد
وساطة الخيال إلى مواقعها السابقة . ويرى أن على هذه الانسانية أن
تشنّ حرباً ضد « عدمية ألسنية » يتبيّن بها بلوم بحق في كثير من التفكيك
الأميركي ، فتصرف هكذا عن مجرد النقض الذي لا ينتهي لمعنى محدد
باتجاه رؤية للشعر بوصفه إرادة وتوكيداً لإنسانيين . أما النبوة المتقدمة ،
والمثابرة ، والرؤيوية في كثير من كتابات بلوم ، وما في تعابيره
الباطنية من بذرة غريبة ، فهي شاهد على توتر هذه المغامرة وأسسها .
ذلك أن نقد بلوم يكشف بقوة مأزق الليبرالي أو الانساني الرومانسي
الحديث - فمن جهة أولى لم يعد ممكناً القيام بأي ارتداد إلى الإيمان
الإنساني التفاؤلي الرائق بعد ماركس وفرويد وما بعد البنيوية ، ومن جهة
ثانية فإن أية إنسانية مثل إنسانية بلوم تصمد أمام ما تمارسه هذه
المذاهب من ضغوط مهاجمة مضطرة لأن تتوصل إلى تسوية معها وتلوث
بها . أما المعارك التي يخوضها جبابرة الشعر لدى بلوم ففيها فخامة

وأبته نفسية من عصر قبل - فرويدي ، ولكنها فقدت طهارتها : فهي شجارات داجنة ، ومشاهد إثم ، وحسد ، وقلق وعدوان . وأية نظرية أدبية انسانية تغفل هذه الوقائع لا يمكن أبداً أن تكون « حديثة » على نحو محترم ؛ في حين أن النظرية التي تأخذ هذه الوقائع في حسابها لا بد أن تعتدل وتفسد بها إلى الحد الذي تصبح فيه قدرتها على التوكيد مفتعلة على نحو يقارب الجنون . ولقد سار بلوم في طريق الشهوات التفكيكية الأميركي بعيداً بحيث لم يعد قادراً على الزحف رجوعاً صوب الإنسان البطولي إلا من خلال لجوء نيتشوي إلى « إرادة القوة » و « إرادة النوع » لدى الخيال الفردي المُجبر على البقاء اعتبارياً وإيمائياً . ففي العالم البطريكي لدى بلوم ليس ثمة سوى الآباء والبنين ، وكل شيء متركز على السلطة ، والصراع ، وقوة الإرادة . والنقد بالنسبة لبلوم ليس إلا شكلاً من الشعر بقدر ما تنطوي القصائد على نقد أدبي لقصائد أخرى ، و « نجاح » قراءة نقدية ليس في النهاية مسألة تتعلق بقيمة الحقيقة فيها بل مسألة قوة وبلاغة الناقد . إن انسانية بلوم هي انسانية على الحافة القصوى ، لا تركز على شيء سوى إيمانها الواثق ، جانحة بين عقلانية غير موثوقة من جهة وشككية لا تطاق من جهة أخرى .

* * *

ذات يوم وبينما كان فرويد يراقب حفيده وهو يلعب في عربته ، لاحظ أنه يقذف دمية من العربية ويصرخ fort ! (اذهبي) ، ثم يجذبها ثانية بخيط وهو يزعم da ! (هنا) . وقد فسر فرويد لعبة fort — da

الشهيرة هذه في كتابه ماوراء مبدأ اللذة (١٩٢٠) باعتبارها سيطرة الطفل الرمزية على غياب أمه ؛ بيد أن من الممكن قراءتها أيضاً بوصفها ومضات السرد الأولى . ولعل fort — da هي أقصر قصة يمكن تخيلها : شيء أو موضوع ضائع ، ومن ثم تتم استعادته . بيد أن الممكن قراءة أشد أنواع السرد تعقيداً بوصفها تنويعات على هذا الغرار : فتمودج السرد الكلاسيكي يعتمد على وجود استقرار أصلي توقع فيه القوضى ثم يستعاد في النهاية . ومن وجهة النظر هذه ، فإن السرد هو مصدر عزاء وسلوان : فالموضوعات المفقودة هي سبب قلق لنا ، وترمز إلى فقدانات لاواعية معينة أعمق (الولادة ، الغائط ، الأم) . ومن المبدأ دوماً اكتشافها وإعادتها آمنة إلى مكانها . وفي النظرية اللاكانية ، ثمة موضوع أصلي مفقود — جسد الأم — هو الذي يدفع قُدُمُ سرد حيواتنا ، فيحملنا على السعي خلف بدائل لهذا الفردوس المفقود في تنقل كئاثي دائم للرغبة . وعند فرويد ، فإن رغبتنا في أن نرحف آيبين إلى مكان لا يمكن فيه أن نتأذى ، إلى الوجود اللا عضوي الذي يسبق كل حياة واعية ، هي التي تبقينا نصارع قُدُمُ : فارتباطاتنا التي لا تعرف الراحة (ليروس) يستعبد لها دافع الموت (ثاناتوس) . وفي أي سرد ثمة شيء ما يجب أن يفقد أو يغيب لكي يتم اكتشافه : فحين يبقى كل شيء في مكانه لن يكون هنالك قصة نحكيها . وهذا الفقدان مكرب ، ولكنه مثير أيضاً : فالرغبة يوقظها مالا نستطيع أن نمتلكه تماماً ، وهذا واحد من مصادر الإشباع السردى . أما حين لا يكون بمقدورنا امتلاك هذا الشيء ابداً ، فإن إثارتنا قد تصبح غير مُحتملة وتقلب إلى تنغص ؛ لذا يجب أن نعرف أننا سنستعيد الموضوع في

النهاية، وأن توم جونز سوف يعود إلى باراديس هول وأن هيركول بويروت سوف يلقي القبض على القاتل . وعندها تكون إثارتنا طليقةً على نحو مُرضٍ : ذلك أن ترقّبات السرد وتكراراته لم « تقيدها » ببراعة إلا تمهيداً لإطلاقها المُلدِّ (٧). ونحن نستطيع تحمّل اختفاء الموضوع لأن ترقّبنا المتأمل مُختَرَق طوال الوقت بالمعرفة السرية أنه سوف يعود في النهاية . ليس fort معنى إلا في علاقتها da .

وبالطبع ، فإن العكس صحيح أيضاً . فحالما نحتل موقعنا ضمن النظام الرمزي ، لا يعود بمقدورنا أن نفكر في موضوع أو نمتلكه دون رؤيته بصورة لاواعية في ضوء غيابه الممكن ، مدرّكين أن حضوره اعتباطي ومؤقت على نحو ما . وحين تذهب الأم فإن ذلك هو مجرد تمهيد لعودتها ، ولكنها حين تكون معنا ثانية لا نستطيع أن ننسى أنها يمكن دوماً أن تختفي ، وأنها قد لا تعود أبداً . إن السرد الكلاسيكي من النوع الواقعي هو شكل « محافظ » كلياً ، يزلّق قلقلنا الناجم عن الغياب تحت دليل الحضور المريح ، في حين أن كثيراً من النصوص الحديثة ، مثل نصوص بريخت وبيكيت ، تذكرنا بأن ما نراه كان من الممكن دوماً أن يحدث بصورة مختلفة ، أو أن لا يحدث مطلقاً . وإذا ما كان النمط الأصلي لكل غياب هو بالنسبة للتحليل النفسي الخصاء - خوف الصبي الصغير من أنه سيفقد عضوه الجنسي ، وخيبة الأمل المُفْتَرَضَة لدى البنت الصغيرة الناجمة عن كونها « فقدت » عضوها - فإن مثل هذه النصوص . وكما يمكن لما بعد البنيوية أن تقول ، تقبل واقع

(٧) انظر بيتر بروكس ، « حبكة فرويد البارعة : مسائل السرد » ، في شو شانا فيلمان (محررة) الأدب والتحليل النفسي (بالتي مور ، ١٩٨٢) .

الخصاء ، وتعدُّ مقاومة فقدان ، والغياب والاختلاف في الحياة البشرية . وبقرائنا لها ، فإنها تضعنا وجهاً لوجه مع هذه الوقائع — وتدفعنا إلى تقييم أنفسنا بمعزل عن « الخيالي » ، حيث فقدان الاختلاف غير مُفكَّر بهما ، وحيث يبدو العالم وكأنه قد صُنِع من أجلنا ونحن من أجله . ليس ثمة موت في الخيالي ، ذلك أن الوجود الدائم للعالم يتوقف على حياتي بقدر ما تتوقف حياتي عاياه ؛ وبدخول النظام الرمزي وحسب نحن نواجه حقيقة أننا قد نموت ، ذلك أن وجود العالم لا يتوقف في الحقيقة علينا . وما دمنا في ميدان الكينونة الخيالي فإننا نسيء تمييز هوياتنا الخاصة ، فنراها كاملة وثابتة ، ونسيء تمييز الواقع بوصفه شيئاً لا يقبل التبدل . ونبقى في قبضة الايديولوجيا ، حسب مصطلحات ألتوسر ، مشاكِلين للواقع الاجتماعي بوصفه « طبيعياً » بدلاً من أن نسأل نقدياً كيف تمّ بناؤه ، وبناؤنا ، وأن من الممكن بالتالي تحويهاهما .

كنا قد رأينا لدى مناقشتنا رولان بارت إلى أي حدّ يتأمر الأدب من خلال أشكاله لإحباط مثل هذا الاستنطاق النقدي . ودليل بارت « المُطَبَّع » naturalized . هو مكافئ لـ « خيالي » لا كان : ففي كلتا الحالتين يؤكد عالم « متعيّن » ومحتوم هوية شخصية مغتربة . وهذا لا يعني أن أدباً مكتوباً يمثل هذه الصيغة هو أدب يحافظ بالضرورة فيما يقوله ؛ إلا أن الأشكال التي يلتزمها قد تقوّض جذرية (راديكالية) أتمّواله . ولقد أشار ريموند وليامز إلى التناقض المثير بين الجذرية الاجتماعية في كثير من أعمال المسرح الطبيعي (شو ، مثلاً) والمناهج الشكلية لمثل هذه الدراما . فخطاب المسرحية قد يلبّح على التغيير ، والنقد ، والتمرد ؛ لكن الأشكال الدرامية — التي تضع قائمة بالأثاث وتهدف

إلى « قابلية التصديق » الكاملة — تفرض علينا بصورة لا مفر منها إحساساً بصلاية هذا العالم الاجتماعي التي لا يمكن تبديلها ، بما فيها لون جوارب الأرملة (٨). ولكي تحقق الدراما قطيعة مع هذه الطرائق في الرؤية ، فقد احتاجت لأن تتجاوز الطبيعية تماماً إلى صيغة أكثر تجريبية — كما فعل إبسن وسترندبرغ . ومثل هذه الأشكال متغيرة المظهر قد تلقي بالجمهور خارج حلقة الإدراك المُطمئن — أو الأمن الذاتي الذي ينبع من تأمل عالم مألوف . ويمكن لنا في هذا الصدد أن نقيم تقابلاً بين شو وبيرتولت بريخت الذي يستخدم تقنيات درامية معينة (ما يُدعى « الأثر التجريبي ») لكي يجعل أوجه الواقع الاجتماعي التي نأخذها بوصفها مسلمات راسخة غير مألوفة على نحو صادم ، ولكي يستنهض الجمهور ويدفعه إلى إدراك نقدي لهذه الأوجه . وبدلاً من أن أن يعنى بتعزيز إحساس الجمهور بالأمن ، فإن بريخت يريد ، كما يقول ، أن « يخلق تناقضات ضمنهم » — أن يزعزع قناعاتهم الراسخة ، ويفكك هوياتهم المقبولة ويجدها ، ويزيح النقاب عن الوحدة التي نشعر بها في دواخلنا باعتبارها إيديولوجيا .

ثمة نقطة التقاء أخرى للنظريات السياسية والتحليلية النفسية يمكن أن نجدتها في أعمال الفيلسوفة الأنوثية جوليا كريستيفا . وفكر كريستيفا متأثر كثيراً بلاكابن ؛ مع أن مثل هذا التأثير يطرح إشكالية فعلية بالنسبة لأي أنوثي . ذلك أن النظام الرمزي الذي يكتب عنه لا كان هو في الواقع النظام الاجتماعي والجنسي البطريكي للمجتمع الطبقي

(٨) انظر ريموند وليامز ، الدراما من إبسن إلى بريخت (لندن ، ١٩٦٨) ، الغائمة .

الحديث ، المبنيّ حول « الدال المتعالي » للقضيبي ، والذي يهيمن عليه القانون المتجسّد بالأب . وبالتالي فليس ثمة سبيل لاحتفاء الأنوثي أو المناصر للأنوثية بالنظام الرمزي على حساب الخيالي بصورة غير نقدية : بل على العكس ، إن قمعية العلاقات الاجتماعية والجنسية الفعلية في هذا النظام هي بالضبط هدف النقد الأنوثي . ولذا فإن كريستيفا في كتابها ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤) ، لا تعارض الرمزي بالخيالي ، بل تعارضه بما تدعوه « السيميائي » Semiotic . وهي تعني بهذا نموذج أو لعب القوى التي يمكن أن نكتشفها ضمن اللغة ، والتي تمثل ضرباً من بقايا الطور قبل - الأوديسي . فالطفل في الطور قبل - الأوديسي لا يكون قد امتلك مدخلاً إلى اللغة بعد (« infant » تعني « Speechless ») ولكننا نستطيع أن نتخيّل دفقاً من « النزوات » أو الدوافع غير المنظّمة نسبياً عند هذه المرحلة وهو يتقاطع ويتشابك مع جسده. ويمكن رؤية هذا النموذج الإيقاعي بوصفه شكلاً من اللغة ، على الرغم من أنه ليس بذى معنى بعد . ولكي تحدث اللغة ذات المعنى ، لابد من وقف وقطع هذا الدفق متغاير الخواص ، ولا بد من نطقه وتحويله إلى أقوال راسخة ، وهكذا يترافق دخول النظام الرمزي مع كبت هذه السيرورة « السيميائية » . بيد أن الكبت ليس كلياً أو مطلقاً : ذلك أن « السيميائي » يمكنه أن يبقى مميّزاً ومحسوساً كنوع من الضغط النزوي أو الدفعي ضمن اللغة ذاتها ، في النبذة ، والإيقاع ، والخصائص الجسدية والمادية للغة ، وكذلك أيضاً في التناقض ، واللا معنى ، والقطع ، والصمت والغياب . السيميائي هو « آخر » اللغة الذي ينضفر معها على نحو صميمي رغم ذلك . ولأنه ينبع من الطور قبل - الأوديسي ، فإنه مرتبط بتماس الطفل مع

جسد أمه ، في حين أن الرمزي ، وكما رأينا ، مترافق مع قانون الأب . وهكذا فإن السيميائي متصل على نحو وثيق بالأنوثة femininity : ولكنه ليس لغة مقتصرة على النساء بأي حال من الأحوال ، ذلك أنه ينشأ من مرحلة قبل – أوديبية لا تدرك أية فروق أو تمايزات في الجنس .

وتنظر كريستيفا إلى « لغة » السيميائي هذه بوصفها وسيلة لتقويض النظام الرمزي . وفي كتابات بعض الشعراء الرومانسيين الفرنسيين ومؤلفين طليعيين آخرين ، فإن هذا الدفق من التبدليل يشنّ غارات متكررة على المعاني الآمنة في اللغة « الاعتيادية » ويوقع فيها الاضطراب ، فهو يضغط الدليل الألسني إلى حده الأقصى ، ويرفع من قيمة خصائصه النبرية ، والإيقاعية والمادية ، ويطلق لعب الدوافع اللا واعية في النصّ والتي تهدد بشطر المعاني الاجتماعية المقبولة والقارّة . والسيميائي مرّن وتعددي plural ، نوع من التجاوز المبدع والملدّ للمعنى المحكم الدقيق ، ويستمدّ متعة سادية من تدمير ونقض مثل هذه الأدلة . وهو يعارض كل تدليل ثابث ومتعال ، وبما أنّ إيديولوجيات المجتمع الطبقي الحديث المتّسم بهيمنة الرجال تتكئ في تأمين سلطتها على مثل هذه الأدلة الثابتة (الرب ، الأب ، الدولة ، النظام ، الماكية وهلمجرا) ، فإن هذا الأدب يصبح نوعاً من المعادل في ميدان اللغة للثورة في مجال السياسة . وبالمثل فإن هذه القوة الألسنية توقع الاضطراب في قارئ هذه النصوص أو تجعله « لا متمركزاً » ، فتطرحه في مهاوي التناقض ، غير قادر على اتخاذ أي « موقع ذاتي » بسيط ومحدد فيما يتعلق بهذه الأعمال متعددة الأشكال . والسيميائي يوقع التشوش في كل التقسيمات المُحكّمة بين الذكري والأنثوي – إنه شكل « ثنائي الجنس » bisexual

من الكتابة — يهدد بتفكيك كل التقابلات الثنائية المدققة والوسواسية التي تعيش عليها مجتمعات مثل مجتمعاتنا — لائق / غير لائق ، معيار / انحراف ، عاقل / مجنون ، لي / لك ، سلطة / طاعة .

ولعل جيمس جويس هو الكاتب الانجليزي الذي يمثل لنظريات كريستيفا بالصورة الأشد بروزاً وإثارة للانتباه (٩) . بيد أن أوجهاً من هذه النظريات واضحة أيضاً في كتابات فيرجينيا وولف ، التي ينمّ أساوبها الرشيق ، والمُسهب ، والحسيّ عن مقاومة لذلك النوع من العالم الذكري الذي يرمز له الفيلسوف السيد رامزي في إلى المناورة . فعالم رامزي يعمل من خلال حقائق مجردة ، وتقسيمات حادة وجواهر ثابتة : عالم بطيرركي ، حيث القضيب هو رمز اليقين ، والحقيقة المطابقة لذاتها والذي ينبغي عدم تحديه . وكما يمكن لما بعد البنيويين أن يقولوا، فإن المجتمع الحديث « متمركز على القضيب » phallogocentric ؛ وهو أيضاً ، وكما رأينا ، « متمركز على العقل » logocentric ، معتقداً أن خطاباته يمكن أن توفر مدخلاً مباشراً إلى حقيقة الأشياء وحضورها الكاملين . ولقد دمج ديريدا المصطلحين السابقين في تركيب واحد هو « متمركز على القضيب العقل » phallogocentric ، والذي يمكن ترجمته تقريبياً إلى « وائق أكثر مما ينبغي » . وإنّ هذه الثقة الزائدة ، التي بواسطتها يصون أولئك المسيطرون على السلطة الاجتماعية والجنسية سيّطرتهم ، هي التي يتحدّأها قصّ فيرجينيا وولف « السيميائي » . وهذا يطرح السؤال الذي طال نقاشه ، وأثار كثيراً من الجدل في النظرية الأدبية الأنثوية ، والمتعلق بما إذا كان ثمة أسلوب في الكتابة

(٩) انظر كولن ما كايي ، جيمس جويس وثورة الكلمة (لندن ، ١٩٧٨) .

أنثوي نوعياً . وكما رأينا ، فإن « سيميائي » كريستيفا ليس أنثوياً على نحو متواصل : بل إن معظم الكتاب « الثوريين » الذين تناقشهم هم من الذكور . ولكن بمقدورنا أن نتوقع أن مثل هذه الكتابة هي إجمالاً نمطية أكثر لدى النساء ، ذلك أن « السيميائي » متعلق بجسد الأم على نحو وثيق ، ولأن ثمة أسباب تحليلية نفسية معقدة تدعو للاعتقاد بأن النساء يحتفظن بعلاقة أوثق بذلك الجسد قياساً بالرجال . لكن بعض الأنثويين رفضوا هذه النظرية بشدة ، خشية أن تعيد تلفيق « جوهر نسوي » ما من نوع لا — ثقافي ، وربما أيضاً لا شتباههم في أن ذلك قد لا يكون سوى نسخة طنانة من النظرة الجنسية التي مفادها أن النساء ثرارات . وفي رأيي ، أن نظرية كريستيفا لا تنطوي بالضرورة على أية قناعة من هذه القناعات . ومن الهام أن نرى أن السيميائي ليس بديلاً للنظام الرمزي ، أو لغة يمكن للمرء أن يتكلمها بدلاً من الخطاب « النسوي » أو « المعياري » : إنه بالأحرى سيرورة ضمن أنظمة الأدلة العرفية خاصتنا ، تساءل وتنتهك حدودها . وفي النظرية اللاكانية ، كل من لا يقوى أبداً على دخول النظام الرمزي ، وعلى ترميز تجربته عبر اللغة ، سوف يصبح ذهانياً . ويمكن للمرء أن يرى السيميائي نوعاً من التخمين أو الحد الداخلي للنظام الرمزي ، وبهذا المعنى فإن « الأنثوي » يمكن بالمثل رؤيته بوصفه موجوداً على مثل هذا الحد . ذلك أن الأنثوي هو في الوقت ذاته مبني ضمن النظام الرمزي ، شأن أي جنس ، ومنفي إلى هوامشه مع ذلك ، ومحكوم عليه بأن يكون أدنى بالنسبة للسلطة الذكرية . إن المرأة هي في الوقت ذاته « داخل » و « خارج » المجتمع الذكري ، عضو فيه يمثلته idealize هذا المجتمع بصورة رومانسية ومنبوذ

تتم التضحية به في الوقت ذاته . وهي في بعض الأحيان ما يقف بين الرجل والفوضى chaos ، وفي بعض الأحيان تجسيد للفوضى ذاتها . وهذا هو السبب في أنها توقع الاضطراب في التصنيفات المحكمة الدقيقة لهذا النظام regime ، فتجعل حدوده المحددة جيداً غائمة وضبابية . ويتم تمثيل النساء ضمن مجتمع «هيمنة الرجال» ، ويتم تثبيتهن بواسطة الدليل ، والصورة ، والمعنى ، ولأنهن أيضاً «سالب» negative لهذا النظام الاجتماعي فثمة دوماً شيء ما لديهن مُرجأً ، فائض ، لا يقبل التمثيل ، ويرفض أن يتم تصويره .

وعلى هذا الأساس ، فإن الأنثوي - الذي هو صيغة للكينونة والخطاب لا تتطابق بالضرورة مع النساء - يدلّ على قوة موجودة ضمن المجتمع وتعارضه في آن واحد . ولهذا الأمر تضميناته السياسية التي تعبر عنها الحركة النسائية . ويبدو أن الشكل السياسي الذي تستتبعه نظريات كريستيفا - أي الشكل السياسي الذي تستلزمه قوة سيميائية توقع الاضطراب في كل المعاني والمؤسسات الراسخة - هو نوع من الفوضوية anarchism . وإذا لم تكن مثل هذه الإطاحة المتواصلة بكل بنية ثابتة ردّاً كافياً في الميدان السياسي ، فإن الافتراض الذي مفاده أن النصّ الأدبي الذي يقوّض المعنى هو نصّ «ثوري» ipso facto * هو أيضاً غير كافٍ في المجال النظري . ومن الممكن تماماً لنصّ أن يفعل ذلك باسم لا عقلانية يمينية ما أو باسم لا شيء على الإطلاق . وسجل كريستيفا شكلائي على نحو خطر ويمكن بسهولة تحويله إلى كاريكاتور : فهل ستُسقط قراءة مالارميه الدولة البرجوازية ؟

(*) بطبيعته ، باللاتينية في النصّ الأصل .

وبالطبع ، فان كريستيفا لا تزعم أن ذلك سيحصل ؛ ولكنها لا تصرف إلا انتباهاً ضئيلاً جداً إلى المحتوى السياسي النصّ ما ، أي إلى الشروط التاريخية التي قام فيها بقلب وإسقاط المدلول ، والشروط التاريخية التي تمّ فيها تأويل هذا كله واستعماله . وكذلك فان تفكيك الذات الموحدة ليس ليماءة ثورية بحد ذاته . وتذكر كريستيفا بحق أن الفردانية البرجوازية تزدهر على مثل هذا الصنم ، لكن عملها يتزع إلى التوقف عند النقطة التي تكسّرت الذات عندها وقُدِّفَتْ إلى التناقض . وبالمقابل ، فان تفكيك هوياتنا المتعينة عبر الفن لا ينفصل ، بالنسبة لبريخت ، عن ممارسة إنتاج نوع جديد كلياً من الذات الإنسانية ، التي لا تحتاج إلى معرفة التشظي الداخلي وحسب وإنما التضامن الاجتماعي أيضاً ، والتي لا تختبر وتمارس لإرضاءات اللغة الليبيردية وحسب بل وإنجازات مقارعة الظلم السياسي أيضاً . إن الفوضوية أو التحررية الضمنية في نظريات كريستيفا اللطاحة ليست النوع الوحيد من السياسة التي يقتضيها إدراك أن النساء وأعمال أدبية « ثورية » معينة ، تطرح سؤالاً جديراً على المجتمع القائم وذلك بدقة لأنها ترسم الحدّ الذي لا تجرؤ على المغامرة أبعد منه .

* * *

ثمة صلة بسيطة وجارية بين التحليل النفسي والأدب من الجدير أن نُلمِّعَ إليها ختاماً . وسواء أكان صواباً أم خطأ ، فان النظرية الفرويدية تعتبر التحفيز الأساسي وراء كل سلوك بشري هو تجنّب الألم ونيل اللذة : ولذا فهي شكل مما يُسمّى فلسفياً مذهب المتعة hedonism . وكذلك فإنّ السبب الذي يدفع الغالبية العظمى من البشر لقراءة القصائد ،

والروايات والمسرحيات هو أنهم يجدونها مُلِدَّة . وهذه واقعة واضحة نادراً ما يُشار إليها في الجامعات . ولكن لنعترف أن من الصعب أن نصرف بضع سنوات في دراسة الأدب داخل معظم الجامعات ونظلّ نجده مُلِدّاً في النهاية : ويبدو أن العديد من المناهج الأدبية الجامعية مبنية على نحو يحول دون هذه اللذة ، وأولئك الذين يتخربجون وهم ما يزالون قادرين على التمتع بالأعمال الأدبية يمكن اعتبارهم إما أبطالاً أو منحرفين . وكما رأينا في هذا الكتاب ، فإن كون قراءة الأدب مسعىً ممتعاً عموماً قد طرح إشكالية جدية على أولئك الذين رستخوه بوصفه « فرعاً » أكاديمياً أول الأمر : فإكي يكسب « الانجليزي » عيشه كابن عمٍ حسن الصيت للكلاسيكيات ، كان من الضروري أن يصبح الأمر أكثر تهويلاً وإيقاعاً للكآبة في النفس . وفي تلك الأثناء ، واصل الناس ، خارج الجامعات ، التهام القصص الرومانسية ، والقصص المثيرة والروايات التاريخية دون أدنى فكرة عن أن قاعات الوسط الأكاديمي كانت تُحدّق بها ضروب القلق هذه .

ولأنه لمن أعراض هذا الوضع الغريب أن كلمة « اللذة » قد اكتسبت معاني إضافية مُتَفَهِّة ؛ حيث أصبحت حقاً كلمة أقل جدية من أن نعتبرها « جدية » . ويبدو أن قولنا أننا نجد قصيدة ما ممتعة قد أصبح قولاً نقدياً أقل قبولاً من إعلان أننا نراها عميقة أخلاقياً . كما أصبح من الصعب ألا نشعر بأن الكوميديا أمر أكثر سطحية من التراجيديا . ويبدو أن ليس ثمة متسع كاف لنظرية وافية عن اللذة بين الرؤوس الكيميائية المدوّرة التي تتكلم بصورة مروعة عن « الجدية الأخلاقية » ، وبين الفرسان الأوكسفورديين الذين يجلسون جورج إليوت « مسلية » .

بيد أن التحليل النفسي هو ، من بين أشياء أخرى ، هذه النظرية بالضبط : فأسلحته الفكرية المُسرَّعة موجهة إلى سبر أمور أساسية مثل ما يجده الناس مرضياً وما لا يجدونه كذلك ، وكيف يمكنهم أن يتحرروا من بؤسهم ويصبحوا أكثر سعادة . وإذا ما كانت الفرويدية عاملاً ، معنياً بتحليل موضوعي للقوى النفسية ، فإنها علم ملتزم بانعتاق الكائنات البشرية مما يحبط تحققها ورفاهها . إنها نظرية في خدمة ممارسة تحويلية ، توازي في هذا الجانب السياسة الراديكالية . وهي تدرك أن اللذة والتنغيص أمور معقدة إلى أبعد حد ، بخلاف ذلك النوع من الناقد الأدبي التقليدي الذي لا يجد في الأقوال المتعلقة بميل أو نفور شخصي سوى مسائل « ذوق » يستحيل تحليلها أبعد من ذلك . فأن تقول إنك استمتعت بالقصيدة هو ، بالنسبة لهذا الناقد ، نقطة النقاش النهائية ؛ أما بالنسبة لنوع آخر من الناقد ، فإن هذا القول هو بالضبط النقطة التي يبدأ بها النقاش .

ولست أشير بهذا إلى أن من الممكن للتحليل النفسي وحده أن يقدم المفتاح لإشكاليات القيمة واللذة الأدبيتين . فنحن نميل إلى قطعة معينة من اللغة أو ننفر منها ليس بسبب لعب الدوافع اللا واعية التي تثيرها فينا وحسب ، وإنما بسبب التزامات وميول واعية معينة نتقاسمها أيضاً . وثمة تفاعل معقد بين هاتين المنطقتين ، تفاعل يحتاج للتوضيح من خلال التفحص المفصل لنصّ أدبي محدد (١٠) . ويبدو أن إشكاليات القيمة

(١٠) انظر مقالتي « الشعر ، اللذة والسياسة » . « عيد الفصح ١٩١٦ » لبيتس
في جريدة Formations (لندن ، عدد قادم .

واللذة الأدبيتين تكمن في مكان ما عند التقاء التحليل النفسي ، والألسنية والايديوأوجيا ، ولم يُنجزَ هنا حتى الآن سوى القليل من العمل . بيد أن ما نعرفه عن سبب تستع شخص ما بترتيبات الكلام على نحو معين هو أكثر مما يظنه النقد الأدبي العرفي بكثير

وأهم من ذلك ، أن فهم اللذات والتنغيمات التي يجنيها القراء من الأدب فهماً دقيقاً ، يمكننا من القاء ضوء متواضع ولكنه هام على بعض إشكاليات السعادة واليأس الأكثر إلحاحاً . وواحد من أخصب التقاليد التي انبثقت عن كتابات فرويد الخاصة هو تقليد بعيد كل البعد عن اهتمامات لا كان : إنه شكل من العمل التحليلي النفسي - السياسي المنهمك في مسألة السعادة بالصورة التي تؤثر فيها على مجتمعات كاملة. ومن الأمثلة البارزة على ذلك أعمال المحلل النفسي الألماني ولهلم رايش ، وكتابات هربرت ماركوز وأعضاء آخرين في ما يُسمّى مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي (١١) . إننا نعيش في مجتمع يُكْرِهنا من جهة أولى على السعي خلف إرضاء عاجل ، ويفرض من جهة أخرى على كل فئات السكان إرجاءاً للتحقيق لا ينتهي . ومجالات الحياة الاقتصادية ، والسياسية والثقافية تصبح

(١١) انظر ويلهلم رايش ، سيكولوجيا الجماهير في الفاشية (هارموندزورث ، ١٩٧٥) ، هربرت ماركوز ، إيروس والمضارة (لندن ، ١٩٥٦) ، والانسان ذو البعد الواحد (لندن ، ١٩٥٨) ، وانظر أيضاً ، تيودور أدورنو ، الشخصية السلطوية (نيويورك ، ١٩٥٠) ، ومن أجل عرض عن أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، مارتن جاي ، الخيال الديالكتيكي (بوسطن ، ١٩٧٣) ، جيليان روس ، علم الميلاينغولي : مدخل إلى فكر تيودور أدورنو (لندن ، ١٩٧٨) ، وسوزان بك - مورس ، أصل الديالكتيك السلبى (هاسوكس ، ١٩٧٧) .

« لايروسية » ، مكتظة بسلع مغرية وصور تخطف الأبصار ، بينما تزداد العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء مرضاً واضطراباً . والعدوان في هذا المجتمع ليس مجرد قضية تنافس أخوي . بل يصبح إمكانية متزايدة للتدمير الذاتي النووي، دافع الموت الذي أصبح شرعياً بوصفه استراتيجية عسكرية . أما الإشباع السادية للسلطة فلا يضاهيها سوى الخضوع المازوخي من قبل الذين لا سلطة لهم . وفي مثل هذا الشرط ، يأخذ عنوان كتاب فرويد علم النفس المرضي للحياة اليومية معنى جديداً مشؤوماً. أما الأسباب التي تجعلنا بحاجة إلى البحث في ديناميات اللذة والتنعيص فهي حاجتنا لمعرفة كم من الكبت وتأجيل التحقيق يمكن أن يتحمل المجتمع؛ وكيف يمكن للرغبة أن تتحول من غايات نعتبرها ذات قيمة إلى غايات نعتبرها تافهة ونحط من قيمتها ؛ وكيف يحصل أن يكون البشر مهينين في بعض الأحيان لمعاناة القمع والإهانة ، وما هي الحدود التي من المحتمل أن يتوقف عندها مثل هذا الخضوع . ويمكننا أن نتعلم من النظرية التحليلية – النفسية الكثير عن السبب الذي يدفع معظم الناس إلى تفضيل جون كيتس على لي هنت ؛ ويمكننا أن نتعلم الكثير أيضاً عن طبيعة « حضارة تترك عدداً كبيراً جداً من المساهمين فيها غير مشبعين وتسوقهم إلى التمرد ، (....) لم ولن تكون جديرة بفرصة بقاء مديد » .

* * *

خاتمة

النقد السياسي

نظرنا في سياق هذا الكتاب إلى عدد من إشكاليات النظرية الأدبية. بيد أن السؤال الأشد أهمية لم تتم الإجابة عليه بعد . ماهو الغرض من النظرية الأدبية ؟ لماذا نزعج أنفسنا بها أصلاً ؟ أليس في هذه الدنيا قضايا أعظم شأنًا من السنن ، والدالات والنوات القارئة ؟ دعونا ننظر إلى واحدة وحسب من هذه القضايا . لقد قُدِّرَ ، في الوقت الذي أكتب فيه ، أن في العالم أكثر من ٦٠,٠٠٠ رأس نووي حربي ، وكثير منها يمتلك قدرة أعظم ألف مرة من قدرة القنبلة التي دمرت هيروشيما . وإمكانية استخدام هذه الأسلحة في غضون حياتنا تتنامى باضطراد . وتبلغ الكلفة التقديرية لهذه الأسلحة ٥٠٠ بليون دولار في العام، أو ١,٣ بليون دولار في اليوم . ويمكن خمسة بالمئة من هذا المبلغ—أي ٢٥ بليون دولار—أن تخفف إلى حد بعيد ، وبشكل أساسي من مشاكل العالم الثالث المُعْدَم . وكل من يعتقد أن

النظرية الأدبية أكثر أهمية من مثل هذه الأمور لا بد أن يُعتبر غريب الأطوار نوعاً ما ، ولكن ربما كانت أطواره أقل غرابة من أولئك الذين يعتبرون أن الموضوعين قد يكونا متعالقين بصورة ما . فما علاقة السياسة الدولية بالنظرية الأدبية ؟ ولماذا هذا الإلحاح العنيد على جرّ السياسة إلى النقاش ؟

في الحقيقة ، ليس ثمة حاجة لجرّ السياسة إلى النظرية الأدبية : فهي موجودة هناك منذ البداية ، شأن الرياضة في جنوب إفريقيا . وأنا لا أعني بالسياسي سوى الطريقة التي ننظّم بها حياتنا الاجتماعية معاً ، وعلاقات السلطة التي ينطوي عليها ذلك ؛ وما أحاول أن أظهره في هذا الكتاب هو أن تاريخ النظرية الأدبية الحديثة جزء من التاريخ السياسي والايديولوجي لحقبتنا . فبند بيرسي بيش شيللي حتى نورمان . ن . هولاند ، والنظرية الأدبية مرتبطة بالقناعات السياسية والقيم الايديولوجية على نحو لا يقل الانفصال . والحقيقة أن النظرية الأدبية ليست موضوع بحث فكري بحكم حقها الخاص بقدر ما هي منظور محدد نرى فيه إلى تاريخ عصرنا . ومن المفترض ألا يكون هذا مدعاة للدهشة أبداً . ذلك أن أية نظرية معنّية بالمعنى ، والقيمة ، واللغة ، والشعور والتجربة الانسانية سوف تتورط حتماً مع قناعات أعرض وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الانسانية ، وإشكاليات السلطة والجنسية ، وتأويلات التاريخ الماضي ، وتحولات الحاضر وآمال المستقبل . وليست المسألة مسألة أسف لأن الأمر هو هكذا ، ليست مسألة لوم النظرية الأدبية لأنها متورطة في مثل هذه القضايا ، بخلاف نوع من النظرية الأدبية « الخالصة » والتي يمكن أن تكون في حيلّ من هذه القضايا . إنّ مثل هذه النظرية الأدبية « الخالصة » هي أسطورة أكاديمية :

وبعض النظريات التي تفحصناها في هذا الكتاب لا تظهر إيديولوجيتها في أي مكان آخر بالوضوح الذي تظهر به في محاولاتها تجاهل التاريخ والسياسة تجاهلاً كلياً . ولا يُفترض بنا أن نلوم النظريات الأدبية اكونها سياسية ، بل لكونها كذلك على نحو خفي أو لا واعٍ تماماً — للتعمية التي تقوم بها بوصفها مذاهب « تقنية » ، « بدئية » ، « علمية » أو « شمولية » صحيحة في حين يمكن بتأمل بسيط رؤية أنها تتعلق بالمصالح المحددة لجماعات بشرية محددة في أزمنة محددة وتعزها . وعنوان هذا القسم ، « خاتمة : النقد السياسي » . لم أقصد منه أن يعني : « أخيراً ، بديل سياسي » ؛ بل قصدت : « وختاماً فان النظرية الأدبية التي تفحصناها هي سياسية » .

بيد أن الأمر لا يقتصر على أن مثل هذه الانحازات خفية أو لا واعية . ففي بعض الأحيان ، كما هو الحال مع ماتيو أرنولد ، لا تكون كذلك ، وفي أحيان أخرى ، كما هو الحال مع ت . س . إليوت ، تكون خفية فعلاً لكنها ليست لا واعية أبداً . وما نعترض عليه ليس واقعة أن النظرية الأدبية سياسية ، ولا واقعة أن نسيانها المتكرر لذلك ينزع إلى التضليل : ما نعترض عليه حقاً هو طبيعة سياستها . ويمكن اختصار هذا الاعتراض بالقول إن الغالبية العظمى من النظريات الأدبية التي أوجزناها في هذا الكتاب ساندت افتراضات نظام السلطة الذي وصفتُ للتو بعضاً من عواقبه الراهنة ولم تجابهها . وأنا لا أعني بذلك أن ماتيو أرنولد دهم الأسلحة النووية ، أو أنه ليس ثمة عدد كبير من النظريات الأدبية التي تخرج بطريقة أو بأخرى على نظام يزداد فيه البعض ثراءً من أرباح الأسلحة بينما يتصور آخرون جوعاً على قارعة الطريق .

وأعتقد أن كثيراً من المنظرين الأدبيين والنقاد ، وربما معظمهم ، يزعمهم هذا العالم الذي ما تزال الرأسمالية الغربية تستغلّ بعض اقتصاداته وتشلّها بالديون ، بعد أن تركتها أجيالٌ من الاستغلال الكولونيالي راسكة ومنكفئة ، وأنّ بعض النظريات الأدبية لا تصادق على مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث تتركز ثروة خاصة ضخمة في أيدي أقلية بالغة الصغر ، في حين تتمّ الإطاحة بالخدمات الانسانية من تعليم ، وصحة ، وثقيف واستجمام والتي تستفيد منها الغالبية العظمى . لكن الأمر هو أنهم لا يعتبرون أن للنظرية الأدبية أية صلة بمثل هذه الشؤون . أما من جهتي ، وكما أشرت ، فأرى أن للنظرية الأدبية صلة خاصة وثيقة جداً بهذا النظام السياسي . فقد أسهمت ، بدراسة أو غيرها ، في إسناد وتعزيز افتراضات هذا النظام .

قلنا إن الأدب مرتبط بصورة حيوية بأوضاع البشر الحياتية : فهو ملموس وليس مجرداً ، يبدي الحياة بكل تنوعها الخصب ، وينبذ البحث المفهومي للعقيم مقابل الشعور بما هو حيّ وتلوّقه . والمفارقة أن النظرية الأدبية الحديثة هي سرد للفرار من مثل هذه الوقائع إلى سلسلة لا نهاية لها من البدائل : القصيدة بحد ذاتها ، المجتمع العضوي ، الحقائق الأزلية ، الخيال ، بنية العقل الانساني ، الأسطورة ، اللغة وهلمجرا . ومثل هذا الفرار من التاريخ يمكن فهمه جزئياً كنوع من ردّ الفعل على النقد العتيق ، ذي الفهم الاختزالي للتاريخ والذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ؛ لكنّ تطرّف ردّ الفعل هذا يبقى لافتاً للانتباه على الرغم من ذلك . والحقيقة أنّ تطرّف النظرية الأدبية ، أي رفضها الاعتراف بالوقائع الاجتماعية والتاريخية رفضاً عنيداً ،

وشاذاً ، وواسع الحيلة دوماً ، هو الذي يصدم دارس وثائقها في الغالب ، على الرغم من أن مصطلح « التطرف » قد شاع استخدامه أكثر لأوائلك الذين يسعون إلى لفت الانتباه إلى دور الأدب في الحياة الفعلية . بيد أن النظرية الأدبية تكشف عن تورطها اللا واعي غالباً مع الإيديولوجيات الحديثة ، حتى حين تتحاشاها ، وهكذا تنمّ عن نخبويتها ، أو جنسانيتها أو فردانيتها في اللغة « الجمالية » أو « غير السياسية » عينها التي تجد من الطبيعي أن تستخدمها للنصّ الأدبي . وهي تزعم ، أساساً ، أن في مركز العالم ثمة النفس الفردية المتألمة ، منحنية فوق كتابها ، مكافحة لكي تحقق تماساً مع التجربة ، أو الحقيقة ، أو الواقع ، أو التاريخ أو التقليد . وبالطبع ، فإن ثمة أشياء أخرى مهمة — فهذا الفرد هو في علاقة شخصية بآخرين ، ونحن دوماً أكثر من مجرد قراء بكثير — لكن الملحوظ هو أن هذا الوعي الفردي ، بحلقة علاقاته الصغيرة ، غالباً ما ينتهي محكماً لكل شيء آخر . كما تزعم أيضاً أننا كلما ابتعدنا عن الداخل الغني للحياة الشخصية ، والذي يشكلّ الأدب مثلاً بارزاً له ، أصبح الوجود أكثر رتابة ، وآلية وتجرداً عن الشخصية . وهذه نظرة تكافئ في المجال الأدبي ما يدعى في الميدان الاجتماعي فردانية تملّكية : تعكس قيم نظام سياسي يُخضّص اجتماعية الحياة البشرية للمشروع الفردي المنعزل .

لقد بدأتُ هذا الكتاب بمحاولة لتبيان أن الأدب ليس موجوداً . فكيف يمكن للنظرية الأدبية أن توجد إذا ؟ ثمة طريقتان مألوفتان يمكن بهما لأية نظرية أدبية أن تقدّم ذاتها مع غاية وهوية مميزتين . فاما أن تعرف ذاتها تبعاً لمناهجها الخاصة في البحث ، أو أن تعرف ذاتها تبعاً للموضوع الخاص الذي تبحث فيه . وأية محاولة لتعريف نظرية أدبية تبعاً لمنهج

تميز هي محاولة محكومة بالفشل . فمن المفترض بالنظرية الأدبية أن تفكر في الأدب والنقد الأدبي ، ولكن دعونا ننظر فقط إلى عدد المناهج المتضمنة في النقد الأدبي . حيث يمكنك أن تناقش طفولة الشاعرة وإصابتها بمرض الربو ، أو أن تتفحص استخدامهما الخاص للنحو والقواعد ؛ ويمكنك أن تصغي إلى حفيف الحرير في هسهسة حروف السين ، أو أن تسير ظاهرات القراءة ، أو أن تعلق العمل الأدبي بحالة الصراع الطقي أو أن تبحث عن عدد النسخ الماعة من هذا العمل . وليس بين هذه المناهج أي شيء مشترك ذي دلالة مهما يكن . والحقيقة أنها تشترك مع « فروع » أخرى — مثل الأسنية ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع وما إلى ذلك — بأكثر مما تشترك به مع بعضها بعضاً . ومن وجهة نظر منهجية ، فإن النقد الأدبي ليس معثاً non—subject وإذا ما كانت النظرية الأدبية نوعاً من « الميتا نقد » ، أي تأمل نقدي في النقد ، فإن النتيجة عندئذ أنها هي أيضاً ليست مبحثاً .

وربما كان علينا ، إذاً ، أن نلتمس وحدة الدراسات الأدبية في مكان آخر . ولعل النقد الأدبي والنظرية الأدبية ، يعينان أي نوع من الكلام (مستوى معين من « الكفاءة » ، طبعاً) في موضوع يدعى الأدب . ولعل الموضوع ، وليس المنهج هو الذي يميز ويعين حدود هذا الخطاب . وطالما أن ذلك الموضوع يبقى راسخاً نسبياً ، فإن بإمكاننا أن نتقل باضطراد من مناهج سيريّة (بيوغرافية) إلى مناهج اسطورية (ميولوجية) إلى مناهج سيميائية ونظلّ نعرف أين نحن . ولكن الأدب ، وكما حاولت أن أبين في المدخل ، لا يتمتع بمثل هذا الرسوخ . ووحدة الموضوع خادعة شأن وحدة المنهج ، و « الأدب » ، كما علق مرة رولان بارت ، « هو ما يتم تعليمه » .

ولعل من الواجب ألا يقلقنا كثيراً هذا الافتقار إلى وحدة منهجية في الدراسات الأدبية . فالشخص الذي يعرف الجغرافيا أو الفلسفة ، ويميز بدقة بين علم الاجتماع والأنثروبولوجيا أو يقدم تعريفاً مقتضباً لـ « التاريخ » هو ، في النهاية ، شخص متهور . وربما كان علينا أن نحتفي بتعددية المناهج النقدية ، فنحنذ موقفاً متسامحاً وواسع الأفق ونبتهج امتحاناً من طغيان أي نهج مفرد . بيد أن علينا ، وقبل أن نغتنط كثيراً ، ملاحظة أن ثمة إشكاليات معينة هنا هنا أيضاً . والشئ الأول هو أن هذه المناهج ليست جميعاً منسجمة مع بعضها بعضاً . ومهما حاولنا أن نكون ذوي عقول حرة ، في مسعى لجمع البنية ، وعلم الظاهرات والتحليل النفسي فإن من المحتمل أن يؤدي ذلك إلى انهيار عصبي أكثر مما يؤدي إلى مهنة أدبية لامة . وأولئك النقّاد الذين يستعرضون تعدديتهم يستطيعون فعل ذلك عادةً لأن المناهج التي يحسبونها مختلفة ليست في النهاية مختلفة إلى هذا الحد . والشئ الآخر ، هو أن بعض هذه « المناهج » لا تكاد تكون مناهج على الإطلاق . وكثير من نقّاد الأدب لا تروق لهم فكرة المنهج برمتها ويفضاون العمل من خلال الومضات والأحاسيس الباطنية ، وضروب الحدس والإدراك المفاجيء . ولعل من حسن الحظ أن هذه الطريقة في العمل لم تتسرّب بعد إلى الطب أو هندسة الطيران ، وإكن علينا مع ذلك ألا نأخذ هذا التبرؤ المتواضع من المنهج بجديّة كاملة ، ذلك أن مالدريك من ومضات وأحاسيس باطنية تعتمد على بنية كامنه من الافتراضات الراسخة في الغالب رسوخ افتراضات أي بنيوي . ومن الملاحظ أن هذا النقد « الحدسي » ، الذي لا يستند إلى « منهج »

ولإنما إلى « حساسية ذكية » ، لا يحدث عادة بحضور القيم الايديولوجية في الأدب . مع أنه ، تبعاً لحساباته الخاصة ، ليس ثمة سبب يمنع من ذلك . ويبدو أن بعض النقاد التقليديين يحتملون تبني الآخرين للنظريات ولكنهم ، من جهتهم ، يفضلون قراءة الأدب « مباشرة » . أي ، بعبارة أخرى ، دون أن يتوسط بينهم وبين النص أية ميول نظرية أو إيديولوجية : فإن تصف عالم جورج إليوت بأنه عالم « استقالة ناضجة » ليس أمراً إيديولوجياً ، أما أن تعلن أنه يتكشف عن تهرب وتسوية فذلك إيديولوجي . ولذا فإن من الصعب توريط مثل هؤلاء النقاد في نقاش حول التصورات الإيديولوجية المسبقة ، لأن سلطة الايديولوجيا عليهم لا تبرز في أي مكان آخر بقدر بروزها في اقتناعهم الصادق بأن قراءاتهم « بريئة » . إن ليفيس هو من كان « مذهبياً » في مهاجمته ملتون ، وليس سي . س . ليويس في دفاعه عنه ؛ والنقاد الأنوثيون هم الذين يلحون على ربط الأدب بالسياسة بتفحصهم صوراً جنسانية في القصص ، أما النقاد العرفيون فليسوا سياسيين في محاولتهم إثبات أن كلاريسا في رواية ريتشاردسون مسؤولة عن اغتصابها إلى حد بعيد .

إن كون بعض المناهج النقدية أقلّ منهجية من غيرها هو أمر يؤدي إلى بعض الارتباك لدى التعدديين الذين يعتقدون أن ثمة شيئاً من الحقيقة في كل شيء . (لهذه التعددية النظرية نتيجتها السياسة المرتبطة بها أيضاً . فسعيك إلى فهم وجهات النظر كلها غالباً ما توحى بأنك أنت نفسك فوق وجهات النظر أو في منتصفها على نحو نزيه ، كما أن سعيك إلى التوفيق بين وجهات النظر المتصارعة ينطوي على رفضٍ

لحقيقة أن بعض الصراعات لا يمكن حلّها إلا بالمصاحبة طرف واحد وحسب . ويكاد النقد الأدبي أن يكون مختبراً جلس فيه بعض من هيئة الأساتذة بمعاطفهم البيضاء إلى لوحات التحكّم ، بينما راح آخرون يقدفون الطباشير في الهواء أو يلعبون النقش والطغراء . دواة نيسّقون يتنافسون مع محترفين ذوي أنوف شاحخة ، وبعد قرن أو ما يقاربه من « الانجليزي » لم يقرروا بعد إلى أي معسكر ينتمي المبحث حقاً . وهذه المعضلة هي نتاج التاريخ الخاص لـ الانجليزي ، ولا يمكن البتّ فيها في الواقع لأن المسألة أكثر بكثير من مجرد صراع على المناهج أو الافتقار إليها . إن السبب الحقيقي لكون التعدديين مفكرين رغبويين هو أن المُختلّف عليه في النزاع بين النظريات أو « اللانظريات » الأدبية المختلفة هو استراتيجيات ايدولوجية متنافسة متعلقة بمصير الدراسات الانجليزية ذاته في المجتمع الحديث . ومشكلة النظرية الأدبية هي أنها لم تستطع أن تتجاوز الايدولوجيات المهيمنة في الرأسمالية الصناعية المتطورة ولا أن تلتحق بها. وهكذا سعت الإنسانية الليبرالية ، بنفورها من الكلّية Wholeness التكنوقراطية ورعايتها لكلّية روحية في عالم معادٍ ، إلى معارضة هذه الايدولوجيات أو إلى تعديلها على الأقل ؛ وحاولت أصناف من الشكلائية والبنوية اقتباس العقلانية التكنوقراطية في هذا المجتمع فاندجبت به . أما نورثروب فراي والنقاد الجدد فقد ظنّوا أنهم قد نجحوا في توليف الاثنين ، ولكن كم يبلغ عدد طلاب الأدب الذين يقرؤونهم اليوم ؟ لقد تضاعلت الانسانية الليبرالية إلى ضمير عنين للمجتمع البرجوازي ، دمّت ، وحساس وعقيم ، أما البنوية فقد مضت بهذا القدر أو ذاك إلى المتحف الأدبي .

وعنة الانسانية الليبرالية هي عرض Symptom لعلاقتها المتناقضة في جوهرها بالرأسمالية الحديثة . فعلى الرغم من أنها تشكل جزءاً من الايديولوجيا « الرسمية » لهذا المجتمع ، وعلى الرغم من أن « الانسانيين » ينتجون هذه الايديولوجيا ، إلا أن هذا النظام الاجتماعي الذي توجد فيه ليس لديه سوى وقت ضئيل جداً لينفقه عليها . فمن الذي يهتم في وزارة الخارجية أو غرفة اجتماعات ستاندارد أويل بفرادة الفرد ، أو الحقائق الثابتة للشرط البشري أو الأنسجة الحسية للتجربة الحية ؟ إن رفع الرأسمالية قبعتها لإجلالاً للفنون هو نفاق واضح ، اللهم إلا حين يمكنها أن تعاقبها على جدرانها بوصفها تمييزاً مالياً مضموناً . بيد أن الدول الرأسمالية تواصل دفع الأموال لأقسام التعليم العالي الانسانية ، ومع أن هذه الأقسام تكون عادة في رأس قائمة القطع البربري عندما تدخل الرأسمالية واحدة من أزماتها الدورية ، فإن من المشكوك به أن يكون النفاق وحده ، أي الخوف من الظهور بمظهرها الحقيقي المادي الكاره للفنون والآداب ، هو ما يفرض هذا الدعم الذي يُضنُّ به . والحقيقة هي أن الإنسانية الليبرالية هي في الوقت ذاته عقيمة جداً وأفضل لـ « الإنسان » يمكن للمجتمع البرجوازي الحالي أن يجتدها . و « الفرد الفريد » هام حقاً حين يتعاقب الأمر بالدفاع عن حقّ المقاتل في جني الأرباح بينما هو يقذف البشر رجالاً ونساءً خارج العمل ؛ وأن يكون للفرد « حق الاختيار » هو أمر واجب مهما كان الثمن ، شريطة أن يعني ذلك حق شراء المرء لطفله تعالماً خصوصياً باهظ التكلفة بينما يُحرّم الأطفال الآخرون من وجباتهم المدرسية ، فما بالك بحقوق النساء في تقرير

ما إذا كنَّ يردن أطفالاً أم لا . أما « حقائق الشرط الانساني الثابتة » فتشتمل على حقائق مثل الحرية والديمقراطية ، الجوهران اللذان تعجسدهما طريقتنا الخاصة في الحياة . وتبقى « الأنسجة الحسية للتجربة الحية » والتي يمكن ترجمتها تقريباً إلى ارتكاس من الأحشاء - الحكم على الأشياء تبعاً للعادة ، والهوى و « الحس السليم » ، وليس تبعاً لطقم « نظري جاف » ، وغير ملائم من الأفكار المُختَلَف عليها . وثمة متسع ، في النهاية ، للعلوم الانسانية ، وذلك بقدر ما يحتقرها أولئك الذين يحرسون حريتنا وديمقراطيتنا .

إن أقسام الأدب في التعليم العالي هي ، إذآ ، جزء من الجهاز الايديولوجي للدولة الرأسمالية الحديثة . وهي أجهزة ليست موثوقة تماماً ، ذلك أن العلوم الانسانية تحتوي على كثير من القيم ، والمعاني والتقاليد المتناقضة مع الأولويات الاجتماعية لتلك الدولة ، وغنية بأنواع الحكمة والتجربة البعيدة عن أفهامها . والشئ الآخر ، هو أنك إذا ما أتحت ليكم* كبير من الشباب ألا يفعلوا شيئاً لبضع سنوات سوى قراءة الكتب ونقاش بعضهم بعضاً فمن الممكن ، في ظروف تاريخية معينة ، ألا يكتفوا بوضع بعض القيم المنقولة إليهم موضع تساؤل بل يشرعوا في استنطاق السلطة التي تمّ النقل من خلالها . وليس ثمة ضرر بالطبع من وضع الطلاب موضع تساؤل تلك القيم المنقولة إليهم : ووجوب أن يفعلوا ذلك هو في الحقيقة جزء من المعنى الفعلي للتعليم العالي . كما أن التفكير المستقل ، والمعارضة النقدية والجدل المُعَقَّلَن هي جزء من قوام التعليم الإنساني ذاته ؛ ونادراً ما يطالبك أحد ، كما أشرتُ من قبل ، بأن تتوصل مقالتك في تشوسر أو

بودلير إلى نتائج معينة محددة مسبقاً . وكل ما هو مطاوب منك أن تتعامل مع لغة محددة بطرائق مقبولة . وحصولك من الدولة على شهادة اختصاصي في الدراسات الأدبية هو أمر يتعلق بقدرتك على الكلام والكتابة بطرائق معينة . فهذا ما يتمّ تعليمه ، وتُجرى به الامتحانات وتُمنَح عليه الشهادات ، وليس ما تفكّر به أو تعتقده شخصياً . وما دمتَ قادراً على التكلّم بهذه اللغة المحددة ، يمكنك أن تفكر أو تعتقد بما تريد ، ذلك أنّ ما يتمّ التفكير به يبقى مغلولاً إلى اللغة . وما من أحد معنّي على نحو خاص بما نقوله ، أو بالمواقف المتطرفة ، أو المعتدلة ، أو الراديكالية أو المحافظة التي تتخذها ، شرط أن تكون منسجمة مع شكل نوعي من الخطاب ، ويمكن نطقها من ضمنه . الأمر الذي لا يمكن أن يتمّ لمعاني ومواقف معينة . وبعبارة أخرى ، فإن الدراسات الأدبية هي مسألة الدالّ ، وليست مسألة المدلول . وأولئك المُستخدّمون لتعليمك هذا الشكل من الخطاب سوف يتذكرون ما إذا كنتَ قادراً على التكلّم ببراعة أم لا حتى بعد فترة طويلة من نسيانهم ما قلته .

وهكذا ، فإنّ النظريات الأدبية ، والنقاد والمدرّسين ، ليسوا ملتزمين بمذهب بقدر ما هم قيمّون على خطاب . ومهمتهم هي صيانة هذا الخطاب ، ونشره وترصينه بوصفه ضرورة ، والدفاع عنه ضد أشكال الخطاب الأخرى ، وكسب منتسبين جدد وتحديد ما إذا كانوا بارعين في استخدامه أم لا . وهذا الخطاب ليس له أي مدلول محدد ، دون أن يعني ذلك أنه لايجسد أية افتراضات : إنه بالأحرى شبكة من الدالاتّ قادرة على تغليف حقل كامل من المعاني ، والموضوعات

والممارسات . واختيار قطع معينة من الكتابة يتمّ تبعاً لكونها أكثر
إذعائاً لهذا الخطاب من غيرها ، فتشكّل هذه القطع ما يعرف باسم الأدب
أو « الناموس الأدبي » . أما اعتبار هذا الناموس ثابتاً تماماً ، بل
وأزلياً في بعض الأحيان ، فهو يدعو إلى السخرية ، لأن هذا الخطاب
النقدي الأدبي يمكنه ، إذا شاء ، أن يحوّل اهتمامه إلى أي نوع من
الكتابة ، ما دام لا يمتلك أي مدلول محدد . وحتى بعض أولئك الأشد
حماساً في دفاعهم عن الناموس يُظهرون من حين إلى آخر أن هذا
الخطاب يمكن أن يعمل على كتابة « لا أدبية » . وهذا ، في الحقيقة ،
هو ارتباك النقد الأدبي ، حيث يحدد لنفسه موضوعاً خاصاً ، هو
الأدب ، في حين يتجلّى بوصفه طقماً من التشكيلات الخطابية التي لا
تملك مبرراً للاقتصار على ذلك الموضوع . فإذا لم يكن لديك في حفلة
شيء أفضل لتفعله يمكنك القيام بتحليل نقدي أدبي لها ، فتتكلّم عن
أساليبها وأجناسها ، وتُميز فروقاتها الدقيقة ذات الدلالة أو تقوم
بتشكيل أنظمة الأدلة الخاصة بها . ويمكن البرهنة تماماً أن هذا « النص »
غنيّ شأنه شأن واحد من أعمال الناموس ، وأن تشريحه النقدي المفصّل
أصيل تماماً شأنه شأن التشريح النقدي لشكسبير . وهكذا إما أن يعترف
النقد الأدبي بأنه قادر على التعامل مع الحفلات تماماً كما هو قادر
على التعامل مع شكسبير ، وهو في أي من الحالين مهدّد بخطر فقدان
هويته علاوةً على موضوعه ، أو أن يقرّ بأنّ من الممكن تحليل الحفلات
تحليلاً شائقاً شرط أن يدعى هذا شيئاً آخر : ربما الإثنوميتودولوجيا ،
أو الفينومينولوجيا الهيرومنوتيكية . ويزعم الخطاب النقدي أن اهتمامه
الخاص هو الأدب لأن هذا الأخير أكثر قيمة ومردودية من أيّ من
النصوص الأخرى التي يمكنه أن يعمل عليها . وسيئة هذا الزعم أنه غير

صحيح : فكثير من الأفلام والأعمال الفلسفية هي أرفع قيمة من كثير مما يُصنّف في « الناموس الأدبي » . وهي ليست قيمة بمعنى مختلف عن المعنى الذي يحدده النقد لمصطلح القيمة : إذ يمكنها تقديم موضوعات قيمة بهذا المعنى بالضبط . وإقصاؤها عما يُدرّس ليس ناجماً عن كونها غير « مدعانة » للخطاب : إنما المسألة مسألة السلطة الاعتبارية للمؤسسة الأدبية .

وثمة سبب آخر لعجز النقد الأدبي عن تبرير اقتصره على أعمال معينة بالاستناد إلى « قيمتها » ، وهو أن هذا النقد جزء من مؤسسة أدبية تُصنّف هذه الأعمال بوصفها قيمة أصلاً . فليست الحفلات وحدها بحاجة لأن تُجعل موضوعات أدبية ذات شأن من خلال معالجتها بطرائق نوعية ، وإنما شكسبير أيضاً . ذلك أن شكسبير ليس أدباً عظيماً في الأصل ، ومن ثم تنجح المؤسسة باكتشافه : وإنما هو أدب عظيم لأن المؤسسة تصنّفه على هذا النحو . وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً « حقاً » — ذلك شأن آراء الناس به — فليس ثمة أدب لكي يكون عظيماً « حقاً » ، أو لكي يكون أي شيء « حقاً » ، باستقلال عن الطرائق التي تتم بها معالجة تلك الكتابة ضمن أشكال نوعية من الحياة الاجتماعية والمؤسسية . وثمة عدد من الطرائق لا يُحصى لمناقشة شكسبير ، ولكنها لا تُعتبر جميعاً طرائق نقدية أدبية . ولعل شكسبير نفسه ، وأصدقائه ، وممثلوه ، لم يتكلموا عن مسرحياته بطرائق نعتبرها نقدية أدبية . ولعل بعض الأقوال الأشد أهمية والتي يمكن قولها عن الدراما الشكسبيرية لن تُعتبر من النقد الأدبي . ذلك أن النقد الأدبي ينتقي ، ويعالج ، ويصوب ويعيد كتابة النصوص تبعاً لمعايير مُأسسة في « الأدب » — معايير

قابلة للنقاش في كل حين ، ومتغيرة تاريخياً على الدوام . ولقد قلتُ
إن الخطاب النقدي ليس له مدلول محدد، بيد أنه يعمل على إقصاء طرائق
كثيرة جداً في الكلام عن الأدب ، كما يجرد كثيراً من النقلاات
والاستراتيجيات الخطائية من أهليتها ويعتبرها غير شرعية ، وغير
نقدية ، وسفاسف . وسخاؤه على مستوى المدلول لا يضاهيه سوى
تعصبه الطائفي على مستوى الدال . وينبغي القول إن لهجات خطائية
عملية قد يتم الاعتراف بها ، بل وتحملها في بعض الأحيان ، ولكن
عليك ألا تبدو كمن يتكلم لغة أخرى مختلفة تماماً . وإذا ما فعلت
ذلك فسوف تدرك بعنف أن الخطاب النقدي هو سلطة . وأن تكون
ضمن الخطاب ذاته يعني أن تكون أعمى حيال هذه السلطة . فأَي
شيء يمكن أن يكون طبيعياً وأبعد عن الهيمنة من أن يتكلم المرء بلسانه
الخاص ؟

وسلطة الخطاب النقدي تنتقل على مستويات عدة . فهي سلطة
« تمارس بوليستها » على اللغة — فتحدد أن أقوالاً معينة ينبغي إقصاؤها
لأنها غير مشاكلة للمقبول من القول . وهي سلطة تمارس بوليستها
على الكتابة ذاتها ، فتصنفها إلى الكتابة « الأدبية » و « اللا أدبية » ،
العظيمة الخالدة والشعبية سريعة الزوال . وهي سلطة المراجع بمواجهة
الآخرين — علاقات السلطة بين أولئك الذين يعرفون الخطاب ويحافظون
عليه ، وأولئك الذين يعترفون به . وهي سلطة تمنح شهادة لأولئك
الذين يُحكّم أنهم يتكلمون الخطاب بصورة جيدة ولا تمنحها لغيرهم .
وأخيراً ، ثمة علاقات السلطة بين المؤسسة الأكاديمية الأدبية ، حيث
يحصل كل هذا ، ومصالح السلطة الحاكمة للمجتمع عموماً ، والتي

يجب تلبية حاجاتها الايديولوجية وإعادة إنتاج لإرادة مِلاكها من خلال المحافظة على الخطاب المعنوي ونشره .

ولقد حاولت أن أبين أن انتشارية الخطاب النقدي غير المحدودة نظرياً ، أي كونه غير مقتصر على « الأدب » إلا اعتباراً ، هي مصدر ارتباطك بالنسبة للقيمين على الناموس . فموضوعات النقد ، شأنها شأن موضوعات الدافع الفرويدي ، هي بمعنى ما طارئة ، وقابلة للاستبدال . والمضحك هو أن النقد لم يدرك هذه الواقعة حقاً إلا حين التفت إلى مناهج نقدية أكثر طموحاً وصرامة طلباً للعون . واعتقدت عندها أنه بزيادة قضية مُحْكَمَةٍ من التحليل التاريخي هنا أو بابتلاع جرعة لا تسبب الإدمان من البنيوية هناك ، يمكن أن يستثمر هذه المقاربات الغريبة نوعاً ما في زيادة رأسماله الروحي المتضائل . وعلى أية حال ، فقد ثبت أن الجزمة للقدم الأخرى . ذلك أنك لا تستطيع الانخراط في تحليل تاريخي للأدب ما لم تدرك أن الأدب ذاته ابتكار تاريخي قريب العهد ؛ ولا تستطيع أن تطبق أدوات بنيوية على الفردوس المفقود دون الاعتراف بأن من الممكن تطبيق هذه الأدوات ذاتها على الديلي ميروور . وهكذا فإن النقد عاجز عن إسناد ذاته إلا إذا خاطر بفقدان موضوعه المحدد ؛ ولديه الخيار الذي لا يُحْسَد عليه في أن يفتن أو يختنق . أما حين تفرط النظرية الأدبية في الإلحاح على تضميناتها الخاصة ، فإنها تتم عن كونها خارج الوجود .

ولقد أشرت إلى أن هذا هو أفضل شيء يمكن لها أن تفعله . فالنقلة المنطقية النهائية في سيروية بدأت بإدراك أن الأدب وهم هي إدراك أن النظرية الأدبية وهم أيضاً . وهي ، بالطبع ، ليست وهماً بمعنى

أنني قد ابتدعت الأشخاص العديدين الذين ناقشتهم في هذا الكتاب : فنورثروب فراي واقعي ، وكذلك ف . ر . ليفيس . وإنما هي وهم أولاً بمعنى أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة ، وكما أمل أن أكون قد بينت ، سوى فرع من الايديولوجيات الاجتماعية ، دون أية وحدة أو هوية تميزها بصورة كافية عن الفلسفة ، وعلم النفس ، والأبحاث الثقافية والاجتماعية ؛ وهي وهم ثانياً بمعنى أن أملها الوحيد في تمييز ذاتها - متشبثة بموضوع يُسمّى الأدب - هو أمل في غير محله . ويتعيّن علينا أن نستخلص ، إذاً ، أن هذا الكتاب 'يس مدخلاً إلى النظرية الأدبية بقدر ما هو نعي لها ، وأنا قد انتهينا إلى دفن الموضوع الذي سعينا إلى نبشه .

وبعبارة أخرى ، ليس في نيّتي أن أواجه النظريات الأدبية التي تفحصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدبية خاصة بي ، تزعم أنها مقبولة أكثر سياسياً . والقارئ الذي ينتظر مترقّباً نظرية ماركسية لا بد أنه لم يقرأ هذا الكتاب بانتباه كاف . وثمة بالفعل نظريات ماركسية وأنوثية في الأدب ، وهي في رأيي أكثر قيمة من أي من النظريات التي ناقشتها هنا ، ولقد أشرت إلى مراجعها في البيلوغرافيا . ولكن هذه ليست النقطة الأساسية . فالنقطة الأساسية هي أن من غير الممكن الكلام عن «نظرية» أدبية دون إدامة الوهم الذي مفاده أن الأدب موجود بوصفه موضوعاً مميزاً ومحددأ من المعرفة ، فضلاً عن أنه يجدر بنا أن نستخلص النتائج العملية المترتبة على حقيقة أن بمقدور النظرية أن تتعامل مع بوب ديبلان وجون ملتون على حد سواء . ووجهة نظري الخاصة هي أن من المفيد أكثر أن ننظر إلى «الأدب» كاسم يطلقه الناس من حين

لآخر ولأسباب مختلفة، على أنواع، معينة من الكتابة ضمن حقل كامل مما يدعوه ميشيل فوكو « ممارسات خطابية » ، فإذا ما كان ثمة موضوع دراسة فهو هذا الحقل الكامل من الممارسات وليس فقط تلك التي التي-تُدْمَج في بعض الأحيان بدمغة « أدب » على نحو مبهم . لست أواجه النظريات التي عرضها هذا الكتاب بنظرية أدبية ، بل بنوع آخر من الخطاب - يمكن للمرء إذا شاء أن يدعوه خطاباً عن « الثقافة » ، أو « الممارسات الدالة » أو مواها - يضمّ الموضوعات التي تعنى بها هذه النظريات الأخرى (أي « الأدب ») ، ولكنه يحولها من خلال وضعها في سياق أوسع .

ولكن ألا يعني هذا توسيع حدود النظرية الأدبية إلى درجة تفقد عندها أي نوع من الخصوصية أو التحديد ؟ ألا تصطدم « نظرية الخطاب » باشكاليات المنهجية وموضوع البحث ذاتها التي رأيناها في حالة الدراسات الأدبية ؟ ففي النهاية ثمة أي عدد من الخطابات وأي عدد من الطرائق لدراستها . بيد أن ما هو نوعي في هذا النوع الذي أقترحه من البحث هو عنايته بأنواع الآثار effects التي تُحدثها الخطابات ، والكيفية التي تحدثها بها . فقراءة كتاب في علم الحيوان لاكتشاف عالم الزرافات هو جزء من دراسة علم الحيوان ، أما قراءته لرؤية كيف تُمّ بناء وتنظيم خطابه ، وتفحص نوع الآثار التي تحدثها هذه الأشكال والصناعات لدى قراء محددين في وضعيات محددة ، فهو مشروع من نوع آخر ، ولعله ، في حقيقة الأمر ، الشكل الأقدم من « النقد الأدبي » ، والذي يُعرّف بعلم البلاغة rhetoric . فعلم البلاغة ، الذي بقي الشكل المعترف به من التحليل النقدي منذ المجتمع

القديم وحتى القرن الثامن عشر ، كان يتفحص الطريقة التي تبنى بها الخطابات بحيث تحقق آثاراً معنية . ولم يكن يهتم أن تكون موضوعات بحثه قولاً أم كتابة ، شعراً أم فلسفة ، قصصاً أم تأريخاً : ذلك أن أفهم لم يكن ليغال أقل من حقل الممارسات الخطائية في المجتمع ككل ، مركزاً اهتمامه على فهم هذه الممارسات بوصفها أشكالاً من السلطة والإنجاز . ولا يعني هذا أنه تجاهل قيمة الحقيقة في الخطابات موضع البحث ، حيث غالباً ما يكون ذلك وثيق الصلة على نحو حاسم بأنواع الأثر الذي تحدثه الخطابات في قرائها ومستمعيها . لم يكن علم البلاغة « إنسانية » تهتم بتجربة البشر اللغوية بطريقة حديثة ، ولا هو « شكلانية » تستغرق في تحليل الصناعات الالسانية وحسب . لقد نظر إلى هذه الصناعات في ارتباطها بانجاز ملموس — فهي وسائل للمرافعة ، والإقناع ، والتحريض وهلمجراً — ونظر إلى استجابات الناس لخطاب في ارتباطها بالبنى الالسانية والوضعيات المادية التي يقومون فيها بوظائفهم . ولم يرَ القول والكتابة مجرد موضوعات نصية ، يتم تأملها جمالياً أو تفكيكها إلى مالا نهاية ، بل أشكالاً من الفعالية لا تنفصل عن العلاقات الاجتماعية الأوسع بين الكتاب والقراء ، والخطباء والجمهور ، ورأى أنها غير قابلة للفهم خارج الغايات والشروط الاجتماعية التي تتجسد فيها (١) .

وإذاً ، فإن موقفى ، شأن كل المواقف الجذرية الأفضل ، هو موقف تقليدي بكل ما في الكلمة من معنى . وأنا أرغب في أن أسترده

(١) انظر كتابي والتر بنجامين ، أو نمو نقد ثوري (لندن ، ١٩٨١) ، الجزء ٢ ، الفصل ٢ « تاريخ موجز لعلم البلاغة » .

النقد الأدبي من طرائق معينة في التفكير مطابقة للزّي الحديث ، ومولعة بالجديدة عملت على إغوائه - « الأدب » كموضوع ذي امتياز خاص ، « الجميل » بوصفه مفصّلاً عن المحددات الاجتماعية ، وهلمجراً - وإعادته إلى السُّبُل القديمة التي هجرها . وعلى الرغم من أن قضيتي تظلّ رجعية ، إلا أنني لا أعني أن علينا إحياء السلسلة الكاملة من المصطلحات البلاغية وإحلالها مكان اللغة النقدية الحديثة . لسنا بحاجة إلى فعل ذلك ، فثمة مفاهيم تشتمل عليها النظريات الأدبية التي تفحصها هذا الكتاب تكفي لأن تتيح لنا القيام ببداية على الأقل . فعلم البلاغة ، أو نظرية الخطاب يشاطر الشكلائية ، والبنوية والسيمائية اهتمامها بالصناعات الشكلية في اللغة ، ولكنه مثل نظرية الاستقبال مهتم أيضاً بالكيفية التي تؤثر بها هذه الصناعات عملياً عند « الاستهلاك » ؛ كما يمكن لاهتمامه بالخطاب بوصفه شكلاً من السلطة والرغبة أن يتعلم الكثير من التفكيك والنظرية التحليلية النفسية ، أما اعتقاده أن الخطاب يمكن أن يكون شأناً تحويلياً من الوجهة الإنسانية فيتقاسم الكثير مع الانسانية الليبرالية . وواقعة أن « النظرية الأدبية » هي وهم لا تعني أننا لا نستطيع أن ننقل منها كثيراً من المفاهيم القيمة من أجل نوع مختلف تماماً من الممارسة .

وبالطبع ، فإن ثمة سبباً لاهتمام علم البلاغة بتحليل الخطابات . فهو لم يحللها لمجرد أنها موجودة ، شأن معظم أشكال النقد الأدبي اليوم والتي تتفحص الأدب لحسابه الخاص . لقد أراد علم البلاغة اكتشاف الطرائق الأشد تأثيراً في المرافعة ، والإقناع والمناظرة ، ودرس البلاغيون هذه الصناعات في لغة أناس آخرين لكي يستخلصونها

في لغتهم بصورة مثمرة أكثر . وهذه فعالية « إبداعية » فضلاً عن كونها « نقدية » ، كما يمكن أن نقول اليوم : وكلمة « بلاغة » تغطي كلاً من ممارسة خطاب مؤثر وعلم هذا الخطاب . وبالمثل ، فإن من الواجب أن يكون ثمة مبرر لإلحاحنا على ضرورة تطوير شكل من البحث ينظر في أنظمة الأدلة والممارسات الدالة المتنوعة في مجتمعنا ، من موبى ديك وحتى Muppet show ومن درايدن وجان — لوك غودار حتى صور النساء في الإعلانات والتقنيات البلاغية في التقارير الحكومية . إن كل نظرية ومعرفة هي « مصلحية » ، كما حاولت أن أبين من قبل ، أي أن بمقدورك أن تسأل دوماً لماذا يجد أحد ما أن عليه إيجادها أصلاً . وإحدى نقاط الضعف البارزة في معظم النقد الشكلائي والبنوي هي أنه عاجز عن الإجابة على هذا السؤال . فالبنوي يتفحص أنظمة الأدلة لأنها موجودة ، وإذ يبدو الدفاع عن هذا متعذراً فإنه يُضطر إلى أساس منطقي ما — دراسة أساليبنا في إضفاء المعنى سوف تعمق معرفتنا النقدية للنواتنا — وهو أساس لا يختلف كثيراً عن المعيار الذي جاء به الانسانيون الليبراليون . وتكمن قوة قضية الانساني الليبرالي في قدرته على تحديد ما يجعل التعامل مع الأدب أمراً جديراً بالعناء . فهو يقول ، وكما رأينا ، إن الأدب يجعل منك شخصاً أفضل . وهذه هي نقطة الضعف أيضاً في قضية الانساني الليبرالي .

إن ضعف الإجابة الانسانية الليبرالية لا ينجم عن اعتقادها أن الأدب يمكن أن يكون تحويلياً . وإنما هي ضعيفة لأنها تفرط عادة في تقدير هذه القوة التحويلية ، ناظرة إليها بمعزل عن أي سياق اجتماعي محدد ، ودون أن تقوى على صياغة ما تعنيه « شخص أفضل »

إلا بالتعابير الأشد ضيقة وتجريداً . وهي تعابير تتجاهل عمومًا أن كونك شخصاً في مجتمع الثمانينات الغربي يعني أن تكون مقيداً إلى تلك الشروط السياسية التي بدأت هذا المدخل بإيجازها ، وبمعنى ما مسؤولاً عنها . والانسانوية الليبرالية هي إيديولوجية أخلاقية ضاحوية * suburban ، تقتصر في ممارستها وإلى حد بعيد على الشؤون المتعلقة بالعلاقات بين الأشخاص . وهي في موضوع الزنا أقوى منها في موضوع السلاح ، واهتمامها القيم بالحرية ، والديمقراطية وحقوق الإنسان ليس ملموساً بما فيه الكفاية . فنظرتها إلى الديمقراطية ، مثلاً ، هي نظرة مجردة ترى فيها صندوق الاقتراع ، وليس ديمقراطية نوعية، حية ، ممارسة يمكن أن تُعنى أيضاً، وبصورة ما، بعمليات وزارة الخارجية وستاندرد أويل . كما أن نظرتها إلى حرية الإنسان مجردة أيضاً : فحرية أي فرد محدد تبقى حرية عرجاء وطفيلية ما دامت تعتمد على استغلال عمل الآخرين واضطهادهم . وقد يحتج الأدب على مثل هذه الشروط وقد لا يحتج ، لكنه ليس ممكناً أصلاً إلا بسببها . وكما يقول الناقد الألماني والتر بنجامين : « ليس ثمة وثيقة ثقافية إلا وهي في الوقت ذاته سجل للبربرية » (٢) . أما الاشتراكيون فهم أولئك الذين يرغبون بانتزاع التطبيقات الملموسة ، والممارسة الكاملة من أفكار الحرية والديمقراطية المجردة التي تقرّها الانسانوية الليبرالية . وهذا هو السبب في أن كثيراً من الاشتراكيين الغربيين يقلقهم الرأي الانسانوي الليبرالي المتعلق بالطغيان في أوروبا الشرقية، حيث يشعرون أن هذا

(*) من الفاحية .

الرأي لا يمضي بعيداً بما يكفي : فما هو ضروري لإسقاط هذه الأنظمة
الطغيانية ليس مجرد المزيد من حرية التعبير ، بل ثورة العمال ضد الدولة .

وإذا ، فإن ما يعنيه أن تكون « شخصاً أفضل » يجب أن يكون
ملموساً وممارسياً — أي معنياً بأوضاع الشعب السياسية ككل — وليس
مجرداً وضيقةً ، مقتصرأ على العلاقات المباشرة بين الأشخاص والتي
يمكن أن تكون مجردة من هذا الكل الملموس . يجب أن يكون مسألة
سجل سياسي وليس « أخلاقي » وحسب : أي يجب أن يكون سجلاً
أخلاقياً أصيلاً وحقيقياً ، ينظر إلى العلاقات بين الخصائص والقيم
الفردية وشروط وجودنا المادية ككل . والسجل السياسي ليس بديلاً
للاهتمامات الأخلاقية : بل هو تلك الاهتمامات وقد اخِذَتْ على نحو
جديّ بكل ما تنطوي عليه من مضامين . ويبقى أن الانسانية الليبرالية
محقة في رؤيتها أن ثمة غاية من دراسة الأدب ، وأن هذه الغاية ليست ،
في النهاية ، أدبيةً هي ذاتها . وما يحاولون تبينه هو أن للأدب نفعاً ،
على الرغم من أن هذه الكلمة ثقيلة جداً على مسامعهم . إن قلة قليلة
من الكلمات هي التي تنفر منها الآذان الأدبية أكثر من كلمة
« نفع » ، التي تذكّر بمشابك الورق ومجففات الشعر . ولقد جعلت
المعارضة الرومانسية لإيديولوجيا الرأسمالية النفعية كلمة « نفع » كلمةً
غير نافعة : فمجد الفن ، بالنسبة لعلماء الجمال ، هو لا نفعيته المطلقة .
بيد أن قلة قليلة وحسب من بيننا هي التي تصدّق ذلك اليوم : فكل
قراءة لعمل هي بالتأكيد انتفاع به من وجهة ما . ولعلنا لا ننتفع من

(٢) والتر بنجامين ، « إدوارد فوكتش ، جامعاً ومؤرخاً » في شارع باتجاه وحيد
وكتابات أخرى (لندن ، ١٩٧٩) ، ص ٣٩٥ .

موني ديك في تعلم صيد الحيتان ، لكننا « نحصل منها على شيء ما »
حتماً. وكل نظرية أدبية تفترض مسبقاً نفعاً معيناً من الأدب، حتى وإن
كان ما تحصل عليه منه غير نافع مطلقاً. والنقد الانساني الليبرالي ليس
مخطئاً في انتفاعه من الأدب ، بل مخطئ في خداع نفسه بأنه لا يفعل .
فهو ينتفع به في تعزيز قيم أخلاقية معينة ، والتي آمل أن أكون قد
بينت أنها لا تنفصل في الحقيقة عن قيم إيديولوجية معينة ، وأنها
تنطوي في النهاية على شكل محدد من السياسة . وهذا لا يعني أن
الانسانية الليبرالية تقرأ النصوص « بتزاهة » ومن ثم تضع ما قرأته
في خدمة قيمها . بل يعني أن القيم تحكم سيرورة القراءة الفعلية ذاتها،
وتُملّي ما يضيفه النقد من المعنى على الأعمال التي يدرس . ولذا ،
فإنني لستُ بصدد الدفاع عن « نقد سياسي » يقرأ النصوص في
ضوء قيم معينة متعلّقة بقناعات وأفعال سياسية معينة ؛ فكل نقد يفعل
ذلك . والفكرة التي مفادها أن ثمة أشكال من النقد « لا سياسية »
ليست سوى أسطورة تعزز انتفاعات سياسية معينة من الأدب وعلى نحو
أشدّ فعالية . والاختلاف بين نقد « سياسي » ونقد « لا سياسي » هو
مثل الاختلاف بين رئيس الوزراء والملك : فهذا الأخير يعزّز أهدافاً
سياسية معينة بزعمه أنه لا يفعل ، بينما لا يجد الأول حرجاً في فعل
ذلك . ومن الأفضل دوماً أن تكون صادقاً في هذه الأمور . فالاختلاف
بين ناقد عُرُفي يتكلم عن « فوضى التجربة » لدى كونراد وولف ،
والأنوثي الذي يتفحص مالدى هذين الكاتبين من صور جنسانية ،
ليس اختلافاً بين نقد لا سياسي ونقد سياسي . إنه اختلاف بين شكلين
مختلفين من السياسة - بين أولئك الذين يصادقون على المذهب القائل إن

التاريخ ، والمجتمع والواقع الانساني ككل متشظّ ، واعتباطي وبلا اتجاه ، وأولئك الذين لديهم اهتمامات أخرى تنطوي على وجهات نظر بديلة فيما يتعلق بالسبيل الذي يسير عليه العالم . وليس ثمة سبيل لحسم أي السياستين هي أفضل بالنسبة للنقد الأدبي . إذ يتعيّن عليك أن تساجل حول السياسة ذاتها . والمسألة ليست خلافاً حول وجوب تعليق « الأدب » : « التاريخ » أم عدم وجوبه : إنها مسألة قراءات مختلفة للتاريخ ذاته .

إن الناقدة الأنثوية لا تدرس التمثيلات الجنسية لمجرد اعتقادها أن ذلك يعزز أهدافها السياسية . فهي تعتقد أيضاً أن الجنسية والجنسية ثيمات مركزية في الأدب وضروب الخطاب الأخرى ، وأن أي عرض نقدي يكتبهما هو نقد ناقص على نحو خطير . وبالمثل ، فإن الناقد الاشتراكي لا يرى الأدب مرتبطاً بالأيديولوجيا والصراع الطبقي لأن مصالحه السياسية تقتضي ذلك ، فيسقطها اعتباراً على الأعمال الأدبية . فهو أو هي يعتقدان أن هذه المصالح هي القوام الفعلي للتاريخ ، وأنها مادة الأدب الفعلية أيضاً ، لأن الأدب ظاهرة تاريخية . وما يمكن أن يبدو غريباً هو أن يحسب الناقد الأنثوي أو الاشتراكي أن تحليل مسائل الجنس أو الطبقة مسألة مصالحة أكاديمية وحسب — أي مسألة تقديم عرض للأدب كامل ومُرضٍ . وما السبب في أن مثل هذا العرض أمرٌ يجدر القيام به ؟ إن النقاد الانسانيين الليبراليين ليسوا منصرفين إلى عرض كامل وحسب للأدب : بل يرغبون أيضاً بمناقشة الأدب بطرائق تعمق ، وتغني وتوسّع حياتنا . والنقاد الاشتراكيون . والأنثويون متفقون معهم تماماً في هذا : لكنهم يرغبون بالإشارة إلى أن مثل هذا التعميق والإغناء يستلزم تحويل مجتمع منقسم إلى طبقات

وأجناس . وهم يودّون لو يستخلص الانسانوي الليبرالي ما في موقفه أو موقفها من مضامين كاملة . وحين يعارض الانسانوي الليبرالي ذلك ، فان هذا سجل سياسي ، وليس سجلاً فيما إذا كان المرء « ينتفع » بالأدب أم لا .

لقد قلت من قبل إن أية محاولة لتعريف دراسة الأدب من حيث المنهج أو الموضوع هي محاولة مصيرها الفشل المحتوم . بيد أننا شرعنا الآن بمناقشة طريقة أخرى لتصور ما يميّز نوعاً من الخطاب عن آخر ، وهي طريقة ليست أنطولوجية (كيانية) أو منهجية وإنما استراتيجية . وهذا يعني السؤال أولاً ليس عما هو الموضوع أو كيف علينا أن نقاربه ، وإنما لماذا علينا أن نهملك به أصلاً . ولقد أشرت إلى أن الإجابة الانسانية الليبرالية على هذا السؤال هي في آن واحد معقولة تماماً وعديمة النفع كلياً ، على النحو الذي تُقدّم به . دعونا نحاول ملمسة الأمر قليلاً بالسؤال كيف يمكن لإعادة اكتشاف البلاغة التي اقترحتها (على الرغم من أنها قد تُدعى أيضاً وعلى حد سواء « نظرية الخطاب » أو « دراسات ثقافية » أو أي شيء آخر) أن تُسنهم في جعلنا جميعاً أناساً أفضل . إن الخطابات وأنظمة الأدلة والممارسات الدالة من كل الأنواع ، من الفيلم والتلفزيون إلى القصّ ولغات العلم الطبيعي ، تُحدّث آثاراً ، وتصوغ أشكالاً من الوعي واللاوعي ، تتعلق تعلقاً وثيقاً بصيانة أو تحويل أنظمة السلطة القائمة . ولذا فهي تتعلق تعلقاً وثيقاً بما يعنيه أن تكون شخصاً . ويمكن في الحقيقة أن نعتبر أن الايديولوجيا لا تشير سوى إلى هذه الصلة بين الخطابات والسلطة . وحالما نرى ذلك ، فان مسائل النظرية والمنهج يمكن أن يتاح لها الظهور

في ضوء جديد . فليست القضية أن نبدأ من إشكاليات نظرية أو منهجية معينة : بل القضية أن نبدأ مما نريد أن نفعله ، ونرى عندها أية مناهج ونظريات هي التي ستساعدنا على الوجه الأمثل في تحقيق هذه الغايات . فالحسم في مسألة استراتيجيتك لا يحدد مسبقاً أية مناهج وموضوعات بحث هي الأكثر قيمة . وبقدر ما يتعلق الأمر بموضوع البحث ، فإنّ ما تقرر تفحصه يتوقف كثيراً على الوضعية العملية . فقد يبدو أن من الأفضل أن ننظر إلى بروسست والمملك لير ، أو إلى برامج الأطفال في التلفزيون أو القصص الرومانسية الشعبية أو الأفلام الطليعية . والناقد الجذري ليبرالي تماماً في هذه المسائل : يرفض العقائدية التي تلحّ على أن بروسست هو دوماً أجدر بالدراسة من إعلانات التلفزيون . فالأمر كله يتوقف على ما تحاول القيام به ، وفي أية وضعية . والنقاد الجذريون هم أيضاً ذوو عقول منفتحة فيما يتعلق بمسائل النظرية والمنهج : فهم ينزعون لأن يكونوا تعدديين بهذا الصدد . وأي منهج أو نظرية تسهم في التوصل إلى الهدف الاستراتيجي المتمثل في اعتناق الإنسان ، وإنتاج « أناس أفضل » عبر التحويل الاشتراكي للمجتمع ، يمكن قبولها . البنيوية ، السيميائية ، التحليل النفسي ، التفكيك ، نظرية الاستقبال وهلمجراً : كل هذه المقاربات ، وغيرها ، لها تبصّراتها القيمة التي يمكن وضعها في حيز الاستخدام . ولكن من غير المرجّح أن تكون كل النظريات مذعانة للأهداف الاستراتيجية المعنيّة : ويبدو لي أن نظريات عدّة تفحصناها في هذا الكتاب من غير المحتمل أن تفعل ذلك . وإذا ، فإن ما تختاره أو تنبذه نظرياً يتوقف على ما تحاول أن تقوم به عملياً . وهذه هي الحال دوماً مع النقد الأدبي :

ولكنه غالباً ما يمانع كثيراً في التحقق من هذه الواقعة . ففي أية دراسة أكاديمية نحن نختار الموضوعات والمناهج الإجرائية التي نعتقد أنها الأكثر أهمية ، وتقييمنا لأهميتها محكوم بأطر المصاحبة المتجذرة عميقاً في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية . ولا يختلف النقاد الجدلويون في هذا الصدد عن غيرهم : ذلك أن لديهم طقماً من الأولويات الاجتماعية التي ينزع معظم الناس في الوقت الراهن إلى عدم الموافقة عليها . وهذا هو السبب في أنهم غالباً ما يصرفون النظر عنهم بوصفهم « ايدولوجيين » ، ذلك أن « الايديولوجيا » هي دوماً طريقة في وصف اهتمامات ومصالح الآخرين والسكوت عن اهتمامات ومصالح المرء الخاصة .

وما من منهج أو نظرية تقتصر على واحد وحسب من الاستخدامات الاستراتيجية بأية حال من الأحوال . بل يمكن لها أن تنتقل في تشكيلة من الاستراتيجيات المختلفة ومن أجل تشكيلة من الغايات . ولكن ليست جميع المناهج مذعانة على السواء لغايات محددة . وعلينا أن نكتشف ، لا أن نزعم منذ البداية ، أن منهجاً معيناً أو نظرية معينة لن تكون مذعانة . وواحد من الأسباب التي منعني من إنهاء هذا الكتاب بعرض لنظرية اشتراكية أو أنوثية هو اعتقادي أن مثل هذه النقلة قد تشجع القارئ على ارتكاب ما يدعوه الفلاسفة (category mistake) فذلك قد يسوق الناس خطأً إلى التفكير أن « النقد السياسي » هو ضرب آخر من المقاربة النقدية مثل تلك التي ناقشتها ، تختلف في افتراضاته ولكنه من النوع ذاته في جوهره . ولما كنت قد أوضحت وجهة نظري في أن كل النقد هو سياسي بمعنى ما ، وبما أن الناس ينزعون إلى إطلاق

كلمة «سياسي» على النقد الذي لا تتفق سياسته مع سياستهم ، فإنه لم يعد ممكناً للأمر أن يكون كذلك . وبالطبع ، فإن النقد الاشتراكي أو الأنثوي معنيان بتطوير نظريات ومناهج ملائمة لأهدافهما : حيث ينظران في مسائل العلاقات بين الكتابة والجنسية ، أو النص والايديولوجيا ، الأمر الذي لا تفعله النظريات الأخرى عموماً . وهما يزعمان أيضاً ، أن هذه النظريات الخاصة بهما أكثر قدرة على التفسير من غيرها ، لأنها إن لم تكن كذلك فلن يكون ثمة ميزة في تقويمها كنظريات . بيد أن من الخطأ رؤية خصوصية هذين الشكلين من النقد وكأنها تكمن في تقديم نظريات أو مناهج بديلة . فهما يختلفان عن غيرهما لأنهما يعرفان موضوع التحليل على نحو مختلف ، ويملكان قيمة وقناعات وأهداف مختلفة ، ويقدمان بالتالي أنواعاً مختلفة من الاستراتيجية لتحقيق هذه الأهداف .

وأقول «أهداف» ، إذ ينبغي ألا نعتقد أن لهذا الشكل من النقد هدف واحد وحسب . فثمة أهداف كثيرة ينبغي تحقيقها ، وطرائق كثيرة لتحقيقها بها . وفي بعض الوضعيات قد يكون الإجراء الأكثر خصوصية هو سبر كيف تُحدث الأنظمة الدالة في نص «أدبي» آثاراً إيديولوجية معينة ؛ أو قد يكون مسألة فعل الشيء ذاته مع فيلم هوليوودي . وقد يثبت أن مثل هذه المشاريع هامة على نحو خاص في تدريس الأطفال الدراسات الثقافية ؛ ولكن قد يكون قيماً أيضاً استخدام الأدب لكي يعزز لديهم إحساساً بطاقة السنية تنكرها عليهم شروطهم الاجتماعية . فثمة انتفاعات بالأدب «طوباوية» من هذا النوع ، وتقليد خصب من الفكر الطوباوي الذي ينبغي ألا نصرف عنه النظر

بخفّة وتسرع بوصفه « مثالياً ». بيد أن التمتع ، بالتأجّات الفنية الثقافية ينبغي ألاّ يتمّ فيه وإحالة إلى المدرسة الابتدائية تاركين الطلاب الأكبر سناً لشغل التحليل المقيت . فاللذة ، والمتعة ، والآثار التحويلية الكامنة في الخطاب هي موضوع « ملائم » تماماً للدراسة « العليا » شأنه شأن وضع كرايس الدعاية البيورتانية في التشكيلات الخطابية للقرن السابع عشر . وقد ثبت في مناسبات أخرى أن ما هو أكثر نفعاً ليس النقد أو التمتع بخطاب الآخرين وإنما لإنتاج المرء لخطابه الخاص . وهنا ، وكما هو الحال مع التقليد البلاغي ، قد تكون دراسة ما فعله الآخرون مفيدة . بيد أنك قد ترغب بتقديم ممارساتك الدالّة الخاصة لكي تُغني ، أو تنافس ، أو تعدّل أو تحوّل الآثار التي تحدثها ممارسات الآخرين .

وضمن هذه الفعالية المتنوعة كلها ، سوف يكون للدراسة ما يدعى الآن باسم « الأدب » مكانها . بيد أن علينا ألاّ نأخذ بمثابة افتراض مسبق أن ما يدعى الآن باسم « الأدب » سوف يكون في كل مكان وزمان بؤرة الاهتمام الأهم . فمثل هذه العقائدية لا مكان لها في حقل الدراسات الثقافية . والنصوص التي تسمى الآن « أدباً » سوف لن يتمّ إدراكها وتحديدّها كما هي الآن ، حالما تعاد إلى التشكيلات الخطابية الأوسع والأعمق والتي هي جزء منها . ولسوف « تُعاد كتابتها » حتّى ، ويعاد نشرها ، ويُستفَعُ بها على نحو مختلف ، وتُحشَرُ في علاقات وممارسات مختلفة . وبالطبع ، فإن الأمر قد كان على هذا النحو دائماً ، لكن أحد آثار كلمة « أدب » هو أن يمنعنا من إدراك هذه الحقيقة .

ومن الواضح أن لمثل هذه الاستراتيجية تضميناتها بعيدة المدى فيما يتعلّق بالمؤسسة . فهي تعني ، مثلاً ، أن أقسام الأدب كما نعرفها

اليوم في التعليم العالي ستكفّ عن الوجود . وبما أن الحكومة ، كما قلت ، هي على وشك تحقيق ذلك وبسرعة وفعالية أشد مما أستطيع ، فإن من الضروري إضافة أن المهمة الدبلوماسية الأولى عند أولئك الذين لديهم شكوك حيال التضمينات الايديولوجية لهذه التنظيمات الأكاديمية هي الدفاع عنها بلا قيد أو شرط ضد انتهاكات الحكومة . لكن هذه الأولوية لا يمكن أن تعني التوقف عن التفكير بـ 'كيفية التي يمكن لنا بها تنظيم الدراسات الأدبية بصورة أفضل على المدى البعيد . إن الآثار الايديولوجية لمثل هذه الأقسام لا تكمن في القيم المحددة التي تنشرها وحسب ، بل وفي نزعها الضمني والفعلي لـ « الأدب » من مكانه بين الممارسات الثقافية والاجتماعية الأخرى . ومهما يكن ما سيحلّ مكان هذه الأقسام على المدى البعيد — علماً أن ما هو مطروح متواضع ، لأن مثل هذه التجارب ما تزال جارية في بعض نطاقات التعليم العالي — فإنه سيشتمل بصورة أساسية على تعليم نظريات ومناهج التحليل الثقافي المختلفة . وواقعة أن أقسام التعليم العالي لا تقدم مثل هذا التعليم بشكل روتيني ، أو تقدمه « بصورة انتقائية » أو على الهامش ، هي واحدة من سماتها الأشد فضائحية وسخفاً . (لعل هنالك سمة أخرى أشد فضائحية وسخفاً هي تلك الطاقة الكبيرة الضائعة التي يُطلَب من طلاب الدراسات العليا أن يصرفوها في موضوعات بحث غالباً ما تكون باهتة وزائفة لكي يقدموا أطروحات ليست في الغالب أكثر من تمارين أكاديمية عقيمة ، لا يكاد يقرؤها سواهم عادة) . ولم يقتصر أولئك الهواة الأنثيون، الذين يعتبرون النقد نوعاً من الحاسة السادسة العفوية ، على

إيقاع كثير من طلاب الأدب في خلط وتشوش عميقين طوال عقود عديدة ، بل عملوا أيضاً على تدعيم سلطة أولئك الذين هم في السلطة . فحين لا يكون النقد سوى موهبة أو مقدرة خاصة ، كأن تكون قادراً على أن تصفر وتدندن نغمات مختلفة في آن واحد ، فانه يكون آثماً نادراً بما يكفي لأن يبقى بأيدي النخبة ، و « اعتيادياً » بما يكفي لأن لا يكون بحاجة لأي تبرير نظري مقنع . بيد أن الرد ليس أن نستبدل بنزعة الهواية الشعثاء هذه احترافاً مهيناً يلجّ على تبرير ذاته أمام دافع الضرائب المشمئز . فهذا الاحتراف ، وكما رأينا ، محرومٌ بالمثل من أية مصادقة اجتماعية على فعالياته ، وهو لا يستطيع مطلقاً تفسير سبب اهتمامه بالأدب اللهم إلا تبويبه ، وإسقاط النصوص في أصنافها الملائمة ومن ثم الانتقال منها إلى علم الأحياء البحرية . فما دامت غاية النقد ليست تأويل الأعمال الأدبية وإنما السيطرة بروح نزيهة على أنظمة الأدلة الضمنية التي تؤيد هذه الأعمال ، ما الذي يفعله النقد حالما يحقق هذه السيطرة ، التي لا تستغرق عمر المرء كله وربما ليس أكثر من بضع سنوات ؟

إن أولئك الذين يشتغلون في حقل الممارسات الثقافية من غير المحتمل أن يخطئوا رؤية فعاليتهم بوصفها مركزية تماماً . صحيح أنه ليس بالثقافة وحدها يحيا الرجال والنساء ، لكن غالبيتهم العظمى حرمتُ كلياً عبر التاريخ من فرصة التمتع بها ، بينما يمكن لتلك القلة المحظوظة بما يكفي للتمتع بها الآن أن تفعل ذلك على حساب عمل الآخرين المحرومين منها . وأية نظرية ثقافية أو نقدية لا تبدأ من هذه الواقعة شديدة الأهمية ، وتبقيها راسخة في ذهنها عبر فعاليتها ، من غير المحتمل في رأيي أن تكون جديرة بالاحترام . فليس ثمة وثيقة للثقافة إلا وهي أيضاً سجلٌ للبربرية . ولكن حتى في مجتمعات لا تملك وقتاً للثقافة ، مثل مجتمعاتنا ، ثمة أزمّة وأمكنة تكتسي فيها الثقافة فجأة

أهمية متجددة ، مشحونة بدلالة تتجاوزها هي ذاتها . وثمة أربع من هذه اللحظات الكبرى واضحة في عالمنا . فالثقافة ، في حياة الأمم التي تكافح من أجل استقلالها عن الامبريالية ، لها معنى بعيد تماماً عن معناها في صفحات المراجعة في صحف الصائدي . ذلك أن الامبريالية ليست مجرد استغلال لقوة العمل الرخيصة ، والمواد الخام ، والأسواق السهلة وإنما اجتثاث للغات والعادات من جذورها — ليست مجرد فرض الجيوش الأجنبية وحسب ، وإنما فرض طرائق غريبة في معاناة التجربة . وهي لا تتجلى في ميزانيات الشركات والقواعد الجوية فقط ، بل يمكن اقتفاء أثرها إلى الجذور العميقة للكلام والتدليل . وفي مثل هذه الوضعيات ، والتي ليست جميعاً على بعد آلاف الأميال من عتبات بيوتنا ، ترتبط الثقافة على نحو حيوي جداً بالهوية المشتركة بحيث لا يعود ثمة حاجة للجدال حول علاقتها بالصراع السياسي . بل إن، هذا الجدال ، بعكس ذلك ، هو الذي يبدو أمراً غير مفهوم .

أما النطاق الثاني حيث يتحد الفعل الثقافي والسياسي صميمياً فهو حركة النساء . فمن طبيعة السياسة الأنثوية أن يكون للأدلة والصور، والتجربة المكتوبة والمُستَرحَحة دلالتها الخاصة . ويهتمّ الأنثويون اهتماماً واضحاً بكل أشكال الخطاب ، سواء أكان أمكنةً تُحلّ فيها رموز اضطهاد النساء ، أم أمكنةً يمكن فيها مجابهة هذا الاضطهاد . ففي أية سياسة تضع نصب أعينها مسألة الهوية والعلاقة ، واهتماماً متجدداً بالتجربة الحيّة وخطاب الجسد ، لا تحتاج الثقافة للجدال حول السبيل الذي تقيم به صلة وثيقة بالسياسة . وإن إحدى مآثر حركة النساء حقاً هي تخليص عبارات مثل « التجربة الحيّة » و « خطاب الجسد » من تضميناتها التجريبية التي غلّفتها به نظريات أدبية كثيرة . وهكذا لم تعد « التجربة » الآن بحاجة لأن تدلّ على الفرار من أنظمة السلطة والعلاقات الاجتماعية

صوب اليقينيات المتميزة والخصوصية ، ذلك أن الأنوثية لا تميّز أي تمييز من هذا النوع بين مسائل الذات الانسانية ومسائل الصراع السياسي . وخطاب الجسد هو سياسة الجسد، وإعادة اكتشاف اجتماعيته عبر معرفة القوى التي تحكمه وتخضعه .

والطاق الثالث هو « صناعة الثقافة » . فبينما راح نقّاد الأدب يُغلّطون الحساسية لدى أقلية ، انشغلت أوساط واسعة من وسائل الإعلام في محاولة لتخريب هذه الحساسية لدى الأكثرية ؛ ومع ذلك يتواصل الزعم بأن من طبيعة الأشياء أن تكون دراسة غراي وكولينز ، مثلاً ، أكثر أهمية من تفحص التلفزيون والمطبوعات الشعبية . ويختلف المشروع هنا عن الاثنين السابقين بطبيعته الدفاعية في جوهرها : فهو يمثل ردّ فعل نقدي تجاه ايديولوجيا ثقافية لدى آخر أكثر مما يمثل ملائمة للثقافة مع حاجات المرء الخاصة . لكنه يبقى مشروعاً حيوياً على الرغم من ذلك . ونحن نعلم أن الناس في النهاية لا يصدقون كل ما يرونه أو يقرؤونه ؛ لكننا نحتاج أيضاً لمعرفة أكبر بالدور الذي تلعبه هذه الآثار في وعيهم العام، حتى لو لم تبد مثل هذه الدراسة النقدية سوى عملية لإقناع ، من الناحية السياسية . إن السيطرة الديمقراطية على هذه الأجهزة الايديولوجية ، جنباً إلى جنب مع لإيجاد بدائل شعبية لها ، ينبغي أن يكون في رأس جدول أعمال أي برنامج اشتراكي مستقبلي (٣).

أما النطاق الرابع والأخير فهو حركة كتابة الطبقة العاملة المنبثقة بقوة . إن الكادحين في بريطانيا العقد الأخير ، وبعد أجيال من الصمت ، وبعد أن تعلّموا اعتبار الأدب فعالية شللية بعيدة عن متناولهم ، تنظّموا على نحو نشط لإيجاد أساليبهم وأصواتهم الأدبية الخاصة (٤) . وهذه

(٣) انظر ريموند وليامز ، اتصالات (لندن ، ١٩٦٢) ، وذلك من أجل بعض الاقتراحات العملية الهامة بهذا الصدد .

(٤) انظر جمهورية الأدب : كتابة الطبقة العاملة ونشرها المحلي (جماعة كوميديا للنشر ، ٩ شارع بولاند ، لندن ، W13DG) .

الحركة هي حركة تكاد تكون غير معروفة لدى الوسط الأكاديمي ، كما لم تنل أي تشجيع من الناطقين باسم الدولة ثقافياً ؛ وإنما هي دليل على قطيعة لها دلالتها مع علاقات الانتاج الأدبي المهيمنة . أما مشاريع النشر المشتركة والتعاونية فهي مشاريع مرافقة ، ولا تعنى بمجرد أدب مقرون إلى قيم اجتماعية بديلة ، وإنما بأدب يتحدى ويغير العلاقات الاجتماعية القائمة بين الكتاب ، والناشرين ، والقراء وغيرهم من عمال الأدب . ولأن مثل هذه المشاريع تستنطق التعريفات الحاكمة للأدب ، فإن مؤسسة أدبية يسعدها الاحتفاء بـ أبناء وعشاق ، بل وبروبرت تريسل في بعض الأحيان ، لا تستطيع بسهولة أن تدعجها وتبتلعها .

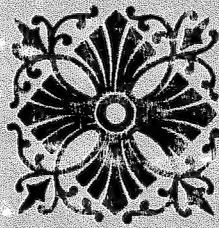
وهذه النطاقات ليست بدائل لدراسة شكسبير وبروست . وإذا ما أمكن لدراسة مثل هؤلاء الكتاب أن تصبح مشحونة بالطاقة ، والحماس والإلحاح شأن النشاطات التي أشرت إليها اتوَي ، فإن على المؤسسة الأدبية أن تُسرَّ لا أن تتلذذ . بيد أن حصول ذلك يبقى موضع شك ما دامت هذه النصوص حبيسة قمقم سحري يحول بينها وبين التاريخ ، وخاضعة لشكلانية نقدية عقيمة ، ومقنعة على نحو زائف ومراءٍ بحقائق أزلية وتستخدم في إثبات تحيزات يمكن لأي طالب متنور نوعاً ما أن يدرك أن بالإمكان رفضها والاعتراض عليها . ولعل تحرير شكسبير وبروست من ضروب التحكم والسيطرة هذه يستلزم موت الأدب .

نحن نعلم أن الأسد أقوى من مروض الأسود ، وكذا يعلم مروض الأسود . والمشكلة هي أن الأسد لا يعلم ذلك . ومن الوارد أن يساعد موت الأدب الأسد على الاستيقاظ .

* * *

الفهرس

٥	إهداء
٦	إشارة
٧	تصدير
٩	متنخل : ما الأدب
٣٧	نشوء الانعجلىزى
٩٩	علم الظاهرات ، التأويل ، نظرية الامتقبال
١٥٩	البنىوية والسيمىائية
٢١٩	ما بعد البنىوية
٢٥٧	التحلل النفسى
٣٢٥	خاتمة : النقد السياسى



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاصدار المهيئت ما يعادل
٤٦. ل. م.

سماذج داخل الفطر
٢٣. ل. م.

٢٢